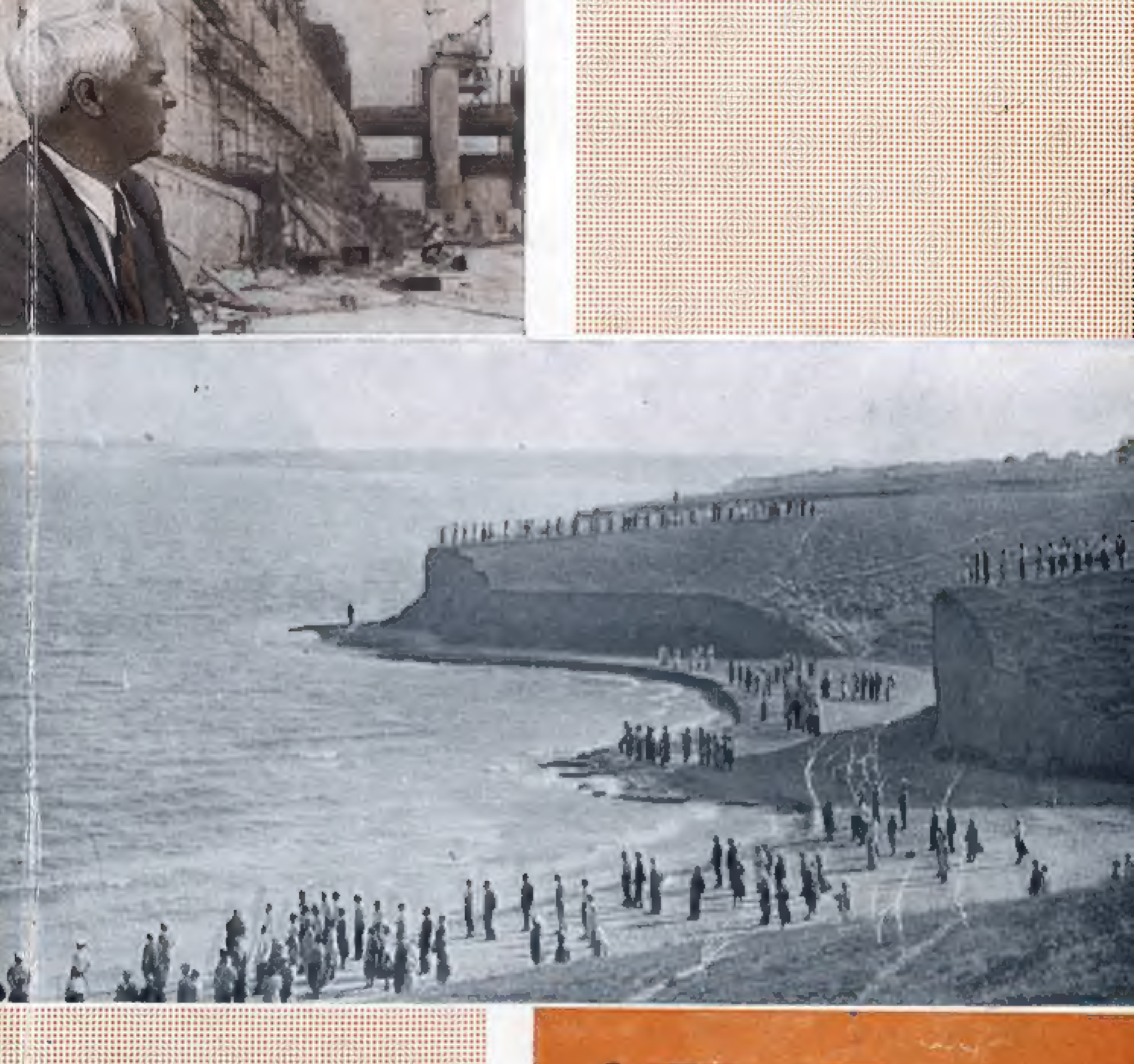


Искусство КИНО

9

1958



СОДЕРЖАНИЕ

«Поэма о море». Автор фильма Александр Довженко—читаем мы на вступительных титрах нового крупного произведения советского киноискусства. Драматургический и режиссерский замысел покойного мастера осуществлен творческим коллективом, руководимым Юлией Солнцевой. На первой странице обложки—кадр из «Поэмы о море». Вверху—А. П. Довженко выбирает место для натурных съемок.

На второй странице обложки—Н. Черкасов в роли Ивана IV и М. Жаров в роли Малюты Скуратова в вышедшей на экраны второй серии фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный».



9
СЕНТЯБРЬ
1958

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

„ДЕЙСТВИЕ ПРОИСХОДИТ В НАШИ ДНИ"

Привычная ремарка в киносценарии — «Действие происходит в наши дни» — приобрела для нас особый смысл.

«Наши дни» — это новая глава в истории социалистической Родины, начавшаяся после XX съезда КПСС.

«Наши дни» — это дни напряженного и счастливого созидательного труда, дни самоотверженной борьбы Советского государства за мир во всем мире.

«Наши дни» — это дни новаторства советских людей, вдохновленных Центральным Комитетом партии на творческие дерзания в науке, технике, культуре, во всех областях созидательного труда.

В это поистине боевое время советский кинематографист лучше всего выполнит свой долг художника в том случае, если посвятит свое творчество темам наших дней. К сожалению, многие кинематографисты — драматурги и режиссеры — не нашли еще своей большой темы в окружающей действительности и подчас тратят творческие силы на то, что вовсе не заслуживает внимания советского художника. Это побудило Президиум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР и редакционную коллегию журнала «Искусство кино» обратиться к ряду кинематографи-

стов с вопросом: «Какой теме, каким героям посвящен ваш ближайший творческий труд?» Первые ответы кинематографистов, избравших значительные современные темы, были опубликованы на страницах предыдущего номера журнала.

Продолжаем публикацию творческих замыслов, посвященных современным темам.

ЖИЗНЬ ТРЕБУЕТ!

(По страницам газет)

В газете «Советский фильм», издающейся на «Мосфильме», опубликовано следующее обращение:

«БЛИЖЕ К СОВРЕМЕННОСТИ, МАСТЕРА КИНО! НАРОД ЖДЕТ ОТ ВАС ФИЛЬМОВ О СТРОИТЕЛЯХ КОММУНИЗМА

Открытое письмо

кинорежиссерам Л. О. Арнштаму, В. М. Петрову, А. Л. Птушко, И. А. Пырьеву, М. И. Ромму, А. М. Роому, Ю. Я. Райзману, Г. Л. Рошалю, С. И. Юткевичу.

Дорогие товарищи!

В последние годы нам все чаще приходится слышать один и тот же вопрос: «Почему так мало видим мы на экране наших современников, нашу сегодняшнюю жизнь? С кого из героев новых фильмов брать пример нам, нашим детям? Ведь столько интересного вокруг, столько нового, а придешь в кино—на экране либо события далеких лет, либо, за редким исключением, какие-то мелкие, малозначительные случаи из современной жизни».

Это спрашивают нас, как работников кино, рядовые зрители. А что им ответить? Много ли хороших фильмов о замечательной советской действительности выпустила наша студия за последние три года? «Высота» режиссера А. Зархи, «Человек родился» В. Ордынского, «Карнавальная ночь» Э. Рязанова...

Когда-то «Мосфильм» прославился рядом выдающихся кинокартин, посвященных темам, волновавшим в то время советских людей.

Почему же сейчас, когда вокруг нас кипит огромная созидательная работа, когда каждый день приносит вести о новых грандиозных достижениях в строительстве коммунизма, «Мосфильм» стоит в стороне от главных тем нашей современности?

По нашему мнению, одна из главных причин такого положения та,

БОРИС БАРНЕТ

В чем причина?

Жизнь настоятельно требует от нас, художников, воплощения образов современников, прокладывающих после XX съезда КПСС новые пути истории. Художник, сознающий свою ответственность перед народом, не имеет морального права проходить мимо самых жгучих тем нашего времени.

Дело не в восклицаниях, не в панегириках по адресу современной темы, а в ее реальном осуществлении в художественных произведениях.

Однако почему же темы современности не занимают сейчас главного места в советской кинематографии?

В чем причина?

Я уверен, что до той поры, пока в производственных планах студий главное место будут занимать второстепенные темы или же экранизация старых пьес и романов, двинуть вперед производство фильмов на современные темы будет затруднительно.

Как правило, такого рода экранизациями стали заниматься ведущие кинодеятели. Об этом нельзя не пожалеть.

Мы знаем трудный опыт последних фильмов молодых режиссеров М. Швейцера, А. Фролова, Л. Гайдая, которые потерпели неудачи, работая над современной темой в кино.

Неудачи они потерпели не только по своей вине. В огромной мере эти неудачи объясняются легкомысленным отношением художественных советов студий к фильмам, посвященным важным проблемам наших дней. Художественные советы не помогли молодым нашим товарищам требовательной критикой, внимательным отношением к их работе. Это одна сторона вопроса.

Другая его сторона, мне кажется, заключается в том, что трудности, испытываемые при экранизации исторических произведений, никогда не могут быть поставлены в один ряд с той ответственностью, которую берет на себя художник, работающий над современным фильмом.

Лучшие наши режиссеры подчас берутся за экранизацию старых литературных произведений. Это приводит к тому, что на студиях складывается гипнотическое мнение о важности таких постановок. Как правило, к этим постановкам привлекаются лучшие операторские и адми-

нистративные силы, они лучше снабжаются техническими средствами.

Современная же тема чаще всего отдается молодым, неопытным режиссерам. А ведь, думается мне, надо делать как раз обратное! Именно ведущие мастера должны все свои знания, опыт, талант отдать современной советской актуальной теме!

...Несколько слов о своей ближайшей работе. Это фильм по сценарию молодого вильнюсского журналиста В. Севела, охватывающему период от второй мировой войны до сегодняшнего дня.

Война в сценарии является как бы прологом к действию. Основное действие развертывается сегодня.

Фильм расскажет о женщине-матери, патриотке, которая растит и воспитывает своих детей подлинно советскими людьми.

ШАКЕН АЙМАНОВ

По воле партии

Совместно с кинодраматургом И. Саввиным я готовлю сценарий, постановку которого предполагаю начать еще в этом году.

В новой моей картине будет показана жизнь целинного района нашей республики, его люди, выращивающие невиданные урожаи хлеба, строящие по воле партии новую жизнь там, где еще недавно расстилалась безлюдная степь. Замысел фильма в известной степени раскрывает его условное название: «Человек в строю». Наш герой — партийный руководитель района, человек, для которого самое большое счастье — быть проводником воли и мудрости Коммунистической партии. Мне очень хочется достойно воплотить этот образ.

МАРО ЕРЗИНКЯН, ПЛАТОН НАБОКОВ

„В коммуне остановка!"

Так называется сценарий, над которым мы сейчас работаем.

С чего все началось?.. Нам кажется, прежде всего —с назревшей необходимости писать о сегодняшнем дне, рассказать о нашем современнике, создать образ молодого человека, которому захотелось бы подражать.

Конечно, только целая серия кинокартин, раскрывающих душевное богатство нашей молодежи, создаст такой образ.

что за эти темы не берутся виднейшие мастера кино.

Уважаемый Иван Александрович Пырьев! Мы радуемся успеху вашего фильма «Идиот». Но теперь все ждут, что вы с таким же великолепным мастерством поставите фильм о наших современниках.

Уважаемый Григорий Львович Рошаль! Скоро вы закончите кинотрилогию «Хождение по мукам». Нас беспокоит, о чем будет ваш следующий фильм? Неужели вы снова обратитесь в прошлое, когда столько интересных и важнейших тем сегодняшнего дня ждет своего воплощения на экране?

Уважаемый Михаил Ильич Ромм? Вот уже третий год мы не работаем вместе с вами. Как обрадовались бы и мы и зрители, узнав, что вы беретесь за постановку фильма о наших современниках! Тем более что вы, как кинодраматург, имеете возможность сами написать сценарий такого фильма.

Мы обращаемся к вам, уважаемый Александр Лукич Птушко! Неужели вы не видите в наш век атома, реактивных двигателей и завоевания космоса сюжета, который могли бы воссоздать на экране, используя свой большой опыт работы над фантастическими и сказочными фильмами?

Нам известно, что над фильмами о героическом труде советских людей в наши дни сейчас работают известные режиссеры «Мосфильма» Григорий Васильевич Александров, Александр Григорьевич Зархи, Михаил Константинович Калатозов, Борис Васильевич Барнет.

Мы были бы очень рады узнать, что к темам современности обратились также Лев Оскарович Арнштам, Владимир Михайлович Петров, Юлий Яковлевич Райзман, Абрам Матвеевич Роом, Сергей Иосифович Юткевич.

В. КУЗНЕЦОВ, консультант по свету; Э. ТОБАК, монтажер; В. РУДИНА, Е. ЛОМОВА, художники-гримеры; Е. СПИРИДОНОВА, установщик света; Н. ЛОБАНОВА, А. РОМАНОВА, мастера-реквизиторы; И. ЯБЛОНСКИЙ, мастер-осветитель; М. КУЗНЕЦОВА, мастер-костюмер; А. КОРНЕВ, мастер-пиротехник».

Это письмо может быть адресовано и к мастерам «Ленфильма» и ко многим кинематографистам союзных республик. Все наши киностудии в большом долгу перед зрителями.

Современные образы, которых ждет зритель, все еще не занимают в нашем киноискусстве достойного места. И, что едва ли не хуже, во многих картинах на современную тему действительность присутствует

лишь условно, наподобие декоративного фона. Круг идей в этих фильмах очень ограничен, все многообразие нашей действительности, духовного мира, интересов советского человека часто сводится к узкосемейным, квартирным проблемам.

На что рассчитан выпуск таких суррогатов искусства? Очевидно, на невзыскательность зрителя, на низкий уровень эстетических требований, вкусов. Но советский зритель не приемлет суррогатов. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи, рецензии, письма зрителей, публикуемые на страницах периферийных газет.

●

По экранам страны прошел комедийный фильм «Девушка без адреса» (сценарий Л. Ленча, режиссер Э. Рязанов). Как же встретили его широкие зрительские круги?

Зритель ждет от кинокомедии, как и от любого другого жанра, раскрытия существенных сторон нашей действительности, характеров советских людей. И он не прощает, когда вместо остроумной, содержательной комедии ему показывают некую комбинацию стандартных комедийных положений.

Автор заметки «Неудачная комедия» в газете «Социалистическая Якутия» В. Иванов справедливо замечает по поводу этого фильма:

«Вся беда в том, что у «Девушки без адреса» нет не только адреса, но и, в сущности, содержания. А главное — живых человеческих характеров. Сценарий — набор логически мало связанных сценок очень легкого водевильного характера...».

В. Иванов пишет, что он пошел смотреть фильм с ожиданием «необыкновенного, веселого, жизнерадостного». В самом деле: ведь в фильме снимались мастера, целое созвездие мастеров советской комедии: «Но вот смотришь фильм, и, странное дело: чем ближе конец, тем определеннее испытываешь разочарование, сожаление, недоумение. Вдобавок ко всему самую обыкновенную скуку».

Чувство разочарования, скуки постигает даже тех, кто порой и смеется над комическими положениями, в которые попадают герои фильма. Однако секрет прост: «Комизм положений,—пишет в газете «Ульяновская правда» о фильме «Девушка без адреса» К. Васильев,—возводится в самоцель и сам себя убивает, превращаясь в нелепость, дешевый анекдот».

Авторы статей, рецензий указывают на то, что фильм только походя затрагивает явления нашей действи-

Молодому человеку, о котором мы сейчас пишем, не пришлось с винтовкой в руках сражаться за свою Родину или работать в подполье, но на его долю выпал другой подвиг — в трудовых буднях, в непримиримости ко всему, что тормозит наше движение вперед, продолжать и развивать революционную борьбу. Это поколение осваивает целину, строит заводы, города, растит хлеб, борется за высокую культуру, уничтожает пережитки капитализма в сознании людей. По первому зову партии поколение молодых шагает на самые ответственные участки трудового фронта, измеряя расстояния тысячами километров...

На материале одного из луганских заводов мы расскажем о молодом представителе рабочего класса—Петре Колесникове.

Хочется сказать вот о чем. На наших экранах часто появляются образы молодых рабочих, но почти всегда при этом остается чувство глубокой досады: ходят эти молодые люди как-то особенно, «вразвалочку», словарь их очень небогат, как правило, груб, чувства и мысли очень ограниченны и односторонни, культуры общей почти не чувствуется. В жизни молодой герой нашего времени совсем иной.

Вот о таком, другом представителе рабочего класса нам хочется рассказать в своей работе. Мы не знаем, насколько удастся нам осуществить наши планы, но трудимся с увлечением.

И. ОЛЬШАНСКИЙ, Н. РУДНЕВА

Молодежи, вступающей в жизнь

Летом нынешнего года поезд, шедший на восток, всего лишь на семь минут задержался на небольшой станции Луговая. А когда он снова тронулся, один из пассажиров, с лихорадочной быстротой схватив чемодан и плащ, метнулся к площадке вагона, рванул дверь, швырнул чемодан вниз, спрыгнул за ним.

Когда последний вагон прогрохотал мимо, он сделал несколько торопливых шагов вслед, провожая растерянными глазами состав, силился, казалось, понять: зачем же он спрыгнул, зачем остался?..

О том, почему сдержанный человек средних лет, геолог Георгий Алексеевич Рябов, в кармане которого хранился билет до Владивостока, столь странным образом остался на безвестной станции, мы рассказываем в нашем новом сценарии «Не забудь... станция Луговая».

Сценарий этот, по многим своим компонентам совсем непохожий на две предыдущие наши работы— «Трое вышли из леса» и «Первый день мира»,—повествует о вере и неверии в высокие человеческие чувства. Поэтому мы адресуем его прежде всего молодежи, вступающей в жизнь.

А жизнь, как известно, нельзя прожить сначала «начерно», а потом «набело». Есть ошибки, которые можно исправить, но молодежь должна понимать, что есть и непоправимые ошибки. Иные из них ложатся тяжким грузом на душу, мешают жить...

Человек прошел мимо чего-то большого, что могло сделать его жизнь богаче, ярче, бесконечно интереснее... Гражданский, человеческий долг писателей, в том числе тех, кто связал себя с кинематографом, добивается того, чтобы это случалось как можно реже...

З. АГРАНЕНКО

Моя современница

Меня не влечет глубь истории, не лежит душа и к экранизациям. Герои нового сценария, над которым я сейчас работаю, — наши современники.

Действие сценария охватывает десятилетие. Мне хочется проследить судьбы людей после того, как они сняли армейские шинели, показать, как складывалась их жизнь. В центре сценария — рядовая советская женщина, и рассказ о ней начинается с событий последних двух недель войны, а кончается событиями наших дней.

В судьбе этой женщины много различных перипетий личного и общественного характера. Моя героиня не трибун, не оратор, не наделена никакими особыми талантами. Но весь строй ее души, каждый ее поступок, каждый день ее жизни направлены на борьбу за светлое будущее человечества.

ЛЯТИФ САФАРОВ

Это было в самом деле...

Мне предстоит участвовать в создании первого азербайджанско-албанского фильма. Это будет картина о дружбе советского и албанского народов, дружбе действенной, проверенной испытаниями. Подлинные события, имевшие место в прошлом году, когда бакинские нефтяники оказали помощь в тушении пожара на албанских нефтепромыслах, послужили основой для сценария. В фильме будут сниматься русские, азербайджанские и албанские актеры.

Готовясь к постановке, я с радостью думаю о том, что мне предстоит увидеть и узнать жизнь народа Албании, который всегда вызывал наши горячие симпатии своей мужественной борьбой против иноземных захватчиков, своей самоотверженной любовью к родине.

тельности. Героиня фильма встречается с отрицательными явлениями, но не вступает с ними в конфликт. Явления остаются, героиня уходит...

«На кого направлен главный комедийный заряд? — спрашивает Ю. Смирнов-Несвицкий в газете «Челябинский рабочий», обращая внимание на то, что авторы фильма берутся за множество тем.—Киноаппарат торопливо пробегает по всем объектам комедийного осмеяния, и в результате получается не комедия, а в лучшем случае, обозрение, не продуманное до конца, раздробленное на отдельные, условно связанные между собой эпизоды».

Осуждая комедии, подобные этой, автор справедливо замечает, что «уж очень обедненной духовно и интеллектуально предстает в них наша молодежь».

«Симпатичные молодые люди,— пишет А. Авдеев в газете «Крымский комсомолец» (Симферополь),— ставятся в положение нарочито глупое и неоправданное».

Такая беда действительно постигла героиню фильма Катю. Лишив этот образ действенности, как справедливо замечает автор заметки в «Ульяновской правде», авторы фильма не дали актрисе «достаточного материала, чтобы в полной мере раскрыть характер героини». Таким же условным, схематичным предстает перед зрителем, по мнению газеты, образ Паши Гусарова.

«Единственное, что он делает в фильме,—это ходит по городу, бегает, ездит по Москве в поисках затерявшейся Кати... А в промежутках между этими хождениями он поет под гитару печальные песни.

А жизнь, многообразная, богатая жизнь проходит мимо, не найдя отражения в фильме».

■

Примером того, как измельчается большая тема, многие газеты считают фильм Ереванской студии «Когда рядом друзья», посвященный проблеме трудового воспитания выпускников средней школы, поисков ими правильных путей в жизнь.

Автор статьи, помещенной в газете «Молодежь Эстонии», радиомонтажник А. Яковлев, решительно осуждает недостатки фильма, главными среди которых он считает нежизненность ситуаций, фальшивое, утрированное изображение темных явлений жизни.

«Друзья остались в тени» —так назвал автор свою статью. Ему непонятно, почему пришедшего из школы-десятилетки Рубена встречают в цехе холодно, прикрепляют его для

обучения не к передовому рабочему, а к пьянице и разгильдяю.

В искаженном виде, по мнению автора заметки, изображена в фильме комсомольская организация. «Комитет комсомола показан беспомощным, вялым и недееспособным», и при этом ничто в фильме не противостоит отрицательным явлениям жизни.

Н. Демидов в газете «Советская Молдавия» обращает внимание на нежизненность многих ситуаций фильма, свидетельствующую о том, что авторы фильма отстали от жизни, плохо знают ее.

●

Рецензенты, кинозрители оживленно обсуждают проблемы кинокомедии.

«Комедия тогда только комедия,— пишут Э. Талунтис и Ян Эбнер в ленинградской газете «Смена» по поводу фильма «Улица полна неожиданностей»,—когда в ней высокая идейная направленность сочетается с большим искусством смешного». В фильме «Улица полна неожиданностей», по мнению авторов письма, «искусство смешного стоит на довольно низком уровне». Герои фильма лишены настоящих характеров, и поэтому многие актерские работы вышли слабыми, невыразительными.

Е. Горовинская в газете «Актюбинская правда» пишет:

«...содержание комедии перегружено мелкими происшествиями, порой не заслуживающими внимания. А они заслоняют главное. Когда смотришь фильм, кажется, что это главное должно вот-вот появиться. Но картина кончается, вспыхивает свет, и зритель остается в недоумении: что же хотели показать авторы?»

Зрители возражают против свойственной ряду кинокомедий навязчивой назидательности, нетерпимой даже в фильмах для детей младшего возраста.

Единодушную критику вызвал на страницах ряда газет фильм «К Черному морю».

Ю. Ульянов в газете «Красное знамя» (г. Сочи) называет этот фильм «пародией на комедию, пародией, которая вызывает глубокую досаду и сожаление».

«Новая комедия — безыдейный фильм,— пишет в газете «Забайкальский рабочий» (г. Чита) декан педагогического института З. Харьковский. — Жаль труда актеров и государственных средств, затраченных на его постановку».

«Чему же учит эта так называемая «комедия»? —спрашивает З. Харьковский.—Наша советская общественность, педагогические коллективы учебных заведений прилагают много усилий, чтобы привить молодежи...

ГЛАВНОЕ ДЕЛО СОВЕТСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Для оказания творческой помощи писателям, создающим сценарии для киностудий союзных республик, Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР направил в Киев, Одессу, Ригу, Вильнюс, Тбилиси, Ереван, Ташкент, Сталинабад, Фрунзе большую группу московских кинодраматургов и критиков.

Привлечь внимание местных сценаристов и режиссеров к большим темам наших дней, по-товарищески помочь им в решении этих тем — такую задачу поставил Союз работников кинематографии перед драматургами М. Смирновой, Е. Габриловичем К. Исаевым, А. Филимоновым, А. Спешневым, С. Ермолинским, критиками И. Вайсфельдом, Г. Кремлевым, И. Маневичем, Н. Коварским, В. Дултеровым, Я. Варшавским и другими участниками этой большой коллективной работы. Более сорока сценариев украинских, латвийских, литовских, грузинских, армянских, узбекских и таджикских кинодраматургов были подробно проанализированы, обсуждены во время встреч с местными писателями и киноработниками. Творческая помощь в форме всестороннего разбора завершенных и незавершенных работ, консультация по вопросам кинематографического мастерства привлекли значительный интерес в литературных кругах союзных республик.

Московские кинодраматурги и критики, вернувшиеся из союзных республик, рассказали Президиуму Оргкомитета СРК о состоянии дел на местах, о первых результатах своей работы.

На Ташкентской, Киевской и Ереванской студиях большинство сценариев посвящено делам и людям наших дней, при этом большим делам и интересным людям, — но все без исключения сценарии требуют еще значительной авторской работы, чтобы проблематика современности нашла в них достойное художественное выражение.

В то же время на ряде студий — даже на таких крупных, как «Грузия-фильм»,—в производственных и тематических планах явно преобладают произведения на исторические темы, обращенные в прошлое, а современность представлена мелкими по содержанию бытовыми драмами и комедиями.

— Нельзя не указать,— заметил А. Спешнев,—на удручающее количество сюжетных тавтологий. Из сценария в сценарий переходят шаблонные ситуации. Например, в нескольких грузинских сценариях на современную тему положительные персонажи охарактеризованы тем, что воспитывают чужих детей. Назойливое повторение этого мотива — свидетельство того, что сценаристы не умеют уловить в живой жизни характерные черты положительных героев, довольствуются ходячими схемами.

Режиссеры «Грузия-фильм» без должных к тому оснований сами пишут значительную часть сценариев (здесь двенадцать режиссеров — авторы или соавторы по двадцати сценариям). Отчасти именно из-за этого значительную долю сценарного портфеля студии составляют экранизации старых литературных произведений.

Многие режиссеры и кинодраматурги все еще увлекаются темами далекого прошлого, забывают о том, что фильмы о жизни, труде, творческих дерзаниях советских людей, о борьбе за мир, за построение коммунизма — вот главная идейно-творческая цель нашего киноискусства.

Для успешного воплощения современных тем режиссеры студий должны научиться работать с писателями. Е. Габрилович верно заметил:

— Если мы требуем от режиссера умелой и вдохновенной работы с актером, то не меньшего умения требует и его работа с писателями — он должен уметь уловить сущность творчества писателя, особенности его дарования, раскрыть его сильные стороны. Это работа сложная, тонкая, требующая глубокого понимания кинодраматургии.

Президиум Оргкомитета СРК СССР разработал ряд практических мер для решительного поворота творческой деятельности членов Союза работников кинематографии к современной тематике, для того, чтобы сценарии и фильмы о сегодняшней жизни нашего общества стали основой дальнейшего развития советского киноискусства.

Московские кинодраматурги и критики прикреплены на длительное время к республиканским студиям для оказания творческой помощи сценаристам и режиссерам в разработке современных тем. Союз работников кинематографии окажет содействие студиям в создании сценарных мастерских под руководством лучших кинодраматургов страны.

В октябре в Москве будет проведен семинар по кинодраматургии. В качестве слушателей на этот семинар приглашены из всех союзных республик талантливые молодые писатели, посвятившие свое творчество современности. Предполагается также провести семинар для редакторов республиканских студий.

Президиум поручил секции кинодраматургии чаще практиковать творческие командировки сценаристов в различные районы страны в связи с работой над конкретными темами о людях наших дней. Командировки будут предоставляться и не членам Союза, разрабатывающим интересные сценарные замыслы. Эта же секция будет регулярно выпускать «Информационный листок» по кинодраматургии.

Высказывая общее мнение актива советских кинематографистов, заместитель председателя Президиума Оргкомитета С. Юткевич заявил:

— Дело совести каждого советского художника—считать себя мобилизованным на решение главной творческой задачи, поставленной перед нами Коммунистической партией и советским народом. В первую очередь это касается ведущих, наиболее опытных режиссеров и кинодраматургов. Именно они обязаны в полную меру своих сил и таланта работать над важнейшими темами современности. Главное дело нашего союза — добиться того, чтобы в самое ближайшее время на экранах страны появилось множество фильмов, показывающих героические дела советских людей, наших современников, строителей коммунизма.

серьезный подход к вопросам любви, брака и семьи. Фильм «К Черному морю» как раз противоречит всему тому, чему мы хотим научить нашу молодежь».

●

С интересом ожидали многочисленные зрители выхода на экраны фильма, поставленного по популярной повести А. Адамова «Дело пестрых». Однако картина разочаровала—об этом свидетельствуют отзывы зрителей на страницах печати.

«Тем зрителям, которые не читали повести,—пишет в газете «Советская Эстония» старший следователь Управления милиции г. Таллина П. Бейлинсон,—не все понятно в фильме, так как многие линии в нем лишь намечены, не получили настоящего развития».

«В сюжетном отношении,—замечает П. Сашин в пермской газете «Звезда»,—фильм оставляет впечатление сделанного наспех, неряшливо—вплоть до того, что неясным так и остается, почему раскрытие группы преступников получило условное название «дела пестрых»...

Большинство газет подвергает критике главный, коренной недостаток фильма—отсутствие сколько-нибудь серьезной идейной задачи. Ничем, кроме уголовных происшествий, авторы фильма даже не пытались занять мысли зрителя.

«Если в повести,—пишет В. Анужис в газете «Ленинец» (г. Иваново),—свежо и интересно выписаны характеры работников угрозыска Коршунова, Зотова, Сандлера, Гаранина, то ничего подобного не оказалось в одноименной картине».

«Преступники отличаются друг от друга в фильме лишь степенью их ловкости и умения владеть оружием, но никак не особенностями характеров и судеб, приведших их на путь легкой наживы»,—утверждает В. Юрин в газете «Комсомолец Узбекистана».

●

Уходя с позиций высокой идейности, попадая в плен мелкомыслию, гонясь за легким успехом, дешевыми эффектами, художник неминуемо терпит поражение. Зритель не принял ремесленнических поделок. Он требует полноценных фильмов, правдиво, живо, с позиций большой правды рассказывающих о жизни народа.

К СОРОКАЛЕТИЮ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

В нашем журнале уже сообщалось о фильмах, создаваемых киностудиями в честь знаменательной даты — сорокалетия Ленинского комсомола. Редакция обратилась к постановщикам ряда фильмов, производство которых подходит к концу, с просьбой рассказать о своей работе.

●

— В основу фильма «Добровольцы»,— рассказал режиссер Ю. Егоров (студия имени М. Горького), — положен одноименный роман в стихах Е. Долматовского. В нем рассказывается о судьбах комсомольцев — первых строителей московского метрополитена. Перед зрителем пройдут двадцать пять лет жизни этих людей, начиная с 1934 года и кончая нашими днями.

Большую помощь съемочному коллективу оказывают комсомольские организации.

Съемки фильма происходят в Москве, во дворе киностудии, где выстроены большие декорации шахт и тоннелей метро. Производить эти съемки на натуре оказалось невозможным, так как с 1934 года благодаря новой технике коренным образом изменились облик шахт и методы труда рабочих.

Картина «Добровольцы» является как бы второй частью задуманной мной трилогии о жизни комсомола. Фильм «Они были первыми», поставленный в 1956 году, рассказывал о зарождении комсомола в годы гражданской войны, а третий фильм будет целиком посвящен комсомольцам наших дней.

Над картиной работает в основном тот же творческий коллектив, который принимал участие в создании фильма «Они были первыми»: оператор И. Шатров, композитор М. Фрадкин, режиссер К. Альперова. Исполнитель одной из главных ролей — М. Ульянов снимался и в фильме «Они были первыми». В других ролях картины заняты Э. Быстрицкая, совсем еще молодые актеры П. Щербаков, Л. Крылова (студентка театрального училища имени Щепкина) и М. Дроздовская (студентка ВГИКа).

●

— С героем фильма «Трудное счастье» Николаем Нагорным,— говорит режиссер А. Столпер (студия «Мосфильм»),—многие зрители уже знакомы по произведениям писателя Ю. Нагибина «Трубка» и «Трудное счастье». Фильм развенчивает фальшивую романтику цыганского табора. Тяжелым было детство Николая, омраченное зрелищем убийств, страшных расправ, отблеском пожаров. Все зло жизни воплотилось для мальчика в образе убийцы его бабушки и дяди — вожака табора Широ-Баро. Много лет спустя, когда Николай стал комсомольцем, судьба свела его со старым врагом Широ-Баро, пытавшимся по сговору с кулаками угнать артельных коней.

Борьба была жестокой, и мы не пытались приукрасить ее. В фильме много трагических происшествий и утрат. Трудным путем шел воспитанник комсомола, человек суровой судьбы Николай Нагорный. Не раз повторял он себе: «Стисни зубы, держись, и придет твоя правда...».

Натурные съемки фильма велись под Новочеркасском в живописно расположенной станице Бессергеевке и в донских степях. Здесь мы познакомились с цыганами, работающими в совхозе. Среди них нашлись замечательные знатоки старого таборного быта. Павильонные съемки консультировал цыганский актер и драматург И. Ром-Лебедев.

В создании фильма участвуют оператор А. Харитонов, художник А. Пархоменко, композитор Н. Крюков. Роль Николая Нагорного исполняет артист М. Козаков, Коли в детстве — московский школьник Валерий Кошуров, бабушки — Верико Анджапаридзе, Широ-Баро — С. Полицеймако. Кроме того, в фильме заняты: В. Авдюшко, Е. Леонов, О. Ефремов, Н. Головина, Н. Луценко, Н. Сергеев. Во многих эпизодах снимались артисты театра «Ромэн».

●

— Основой картины «По ту сторону» послужил одноименный роман Виктора Кина, который буквально до дыр зачитывала молодежь двадцатых и начала тридцатых годов, — рассказал постановщик фильма Ф. Филиппов (студия «Мосфильм»).

Недавно роман был переиздан. Не без волнения вновь перелистывали его читатели, успевшие за это время стать «поколением отцов». Не выветрился ли неповторимый аромат этой книги, не покажется ли

наивным то, что так волновало когда-то? Но нет, книга с честью выдерживает испытание временем.

Авторы сценария А. Симуков и вдова писателя — Ц. Кин старались возможно бережнее и точнее перевести на язык кино образы и события романа, сохранить его своеобразный колорит. Им удалось уложить в сценарий почти все содержание книги. Некоторым изменениям подвергся лишь ее финал.

В центре сценария — чудесные, полные жизни образы закадычных друзей-комсомольцев Матвеева и Безайса. Они в чем-то перекликаются с созданными позднее образами Павла Корчагина и Алексея Мересьева, людей несгибаемого духа и воли, душевной стойкости, место которых всегда в строю.

Интересная и нелегкая задача стояла перед артистами В. Сафоновым (Матвеев) и Ю. Пузыревым (Безайс). Их герои были не только храбрыми бойцами, но и глубоко идейными людьми, они читали Канта и Энгельса, их волновали теоретические вопросы. Они неутомимо спорили о будущем, о любви, о дружбе. Люди разных характеров и темпераментов, они очень редко соглашались друг с другом, но несокрушимой была их взаимная привязанность, преданность революционному долгу.

Основные женские роли исполняют Е. Муратова (Лиза) и Л. Касаткина (Варя).

Съемочной группе особенно полюбилась написанная композитором Е. Пахмутовой комсомольская песня на слова поэта Л. Ошанина, как бы раскрывающая идейный замысел фильма:

Пока я ходить умею,
Пока я глядеть умею,
Пока я дышать умею,
Я буду идти вперед.

Не надобно нам покоя,
Судьбою счастлив такою,
И пламя берем рукою,
И камнем ломаем лед.

●

Кроме этих двух фильмов киностудия «Мосфильм» выпустит к концу года картину «Ветер» (сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова) — о первых годах Советской власти, о влиянии коммунистических идей на формирование сознания и характера молодежи.

Остается лишь пожалеть, что среди новых картин с маркой студии «Мосфильм» нет ни одной, рассказывающей о жизни и делах сегодняшних комсомольцев, молодых строителей коммунизма.

●

Ряд картин к сорокалетию Ленинского комсомола выпускает Центральная студия документальных фильмов.

Под условным названием «Всегда с партией» готовится полнометражный документальный фильм об истории комсомола, об основных этапах его сорокалетнего пути, об участии во всех мероприятиях, проводимых партией и правительством на пути строительства коммунизма. Работают над фильмом режиссер Л. Дербышева, сценаристы И. Горелик и В. Чачин.

Над фильмом «Мечты сбываются» трудится творческий коллектив во главе с А. Ованесовой. В течение многих лет Ованесова снимала для журнала «Пионерия» детей в школе, в семье, на отдыхе. Сейчас она поставила перед собой задачу найти своих героев и показать, как сложились судьбы этих детей, ставших инженерами, артистами, врачами, государственными и партийными деятелями. Фильм покажет их на фоне той огромной созидательной работы, которая ведется в нашей стране.

Две короткометражные картины снимаются о молодой смене рабочего класса — об учащихся трудовых резервов. Фильм режиссера В. Бойкова по сценарию В. Комиссаржевского посвящен детской художественной самодеятельности. Режиссер Н. Соловьева по сценарию С. Нагорного ставит картину о системе обучения молодых рабочих.

«У ворот океана» — так назвали свою работу студенты ВГИКа В. Чупин и В. Снежко, которые на базе Центральной студии документальных фильмов снимают фильм в двух частях о молодых моряках.

Недавно закончились съемки короткометражного фильма «Герои Людинова» — о комсомольцах-партизанах второй мировой войны, которым ныне присвоены звания Героев Советского Союза. Автор-оператор этого фильма — П. Русанов. В короткометражном фильме «Студенты» (режиссер Л. Данилов, сценарист Б. Добродеев) сделана попытка дать обобщенный образ нашей студенческой молодежи, раскрыть ее общественный и духовный облик.

Режиссер З. Тузова работает над картиной «Десятиклассники», где будут показаны первые шаги выпускников средней школы, ушедших работать на производство.

●

Сентябрьские номера киножурналов «Московская хроника», «Искусство», «Пионерия» целиком посвящаются славным делам комсомольцев, их подготовке к сорокалетию ВЛКСМ.



ПРАЗДНИК КУЛЬТУРЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

Выдающимся событием современной культурной жизни стал кинофестиваль стран Азии и Африки, открывшийся 20 августа в Ташкенте.

Еще более прекрасна, чем обычно, празднично украшенная столица Узбекистана, радушно встретившая гостей из множества стран двух великих континентов.

Улицы древнего города заполнены толпами нарядно одетых людей, говорящих на самых различных языках.

Тысячи разноцветных огней засияли над празднично убранным городом, на площади Ленина был торжественно поднят флаг фестиваля и зажжен факел дружбы.

В программе фестиваля — художественные и документальные фильмы, созданные деятелями киноискусства Китайской Народной Республики, Индии, Объединенной Арабской Республики, Корейской Народно-Демократической Республики, Пакистана, Индонезии, Бирмы, Марокко, Цейлона, Таиланда, Демократической Республики Вьетнам и ряда других зарубежных государств, а также Азербайджанской, Армянской, Грузинской, Киргизской, Казахской, Таджикской, Туркменской и Узбекской союзных республик.

В дни, когда этот номер журнала был сдан в печать, фестиваль только начинался. Но уже первые дни международного праздника киноискусства показали его огромное значение для развития художественной культуры наших дней, для укрепления культурных связей между странами Азии и Африки.

— Фестиваль несомненно будет способствовать более глубокому взаимопониманию между народами, укреплению дружеских контактов между деятелями культуры различных стран. Мы сможем многому поучиться друг у друга,— сказал глава делегации Китайской Народной Республики Ван Ян.

Мир, дружба, сотрудничество — эта идея фестиваля отвечает чаяниям всех приехавших на праздник.

Из большинства стран — участниц фестиваля в Ташкент приехали делегации кинематографистов. В качестве гостей на фестивале присутствовали также деятели культуры стран, еще не имеющих собственного кинопроизводства.

На открытии праздника киноискусства стран Азии и Африки выступили с сердечными встречеными участниками и гостями фестиваля первый заместитель председателя Совета Министров Узбекской ССР Р. Гуламов, исполняющий обязанности председателя исполкома Ташкентского городского совета Ш. Исламов, министр культуры СССР Н. Михайлов, от имени делегаций стран Азии глава индонезийской делегации г-н Харьсто, от имени делегаций стран Африки — глава делегации ОАР г-н Хусейн Сидки, председатель Оргкомитета Союза работ-

ников кинематографии СССР И. Пырьев, а также самоотверженный борец за мир, выдающийся артист Поль Робсон.

В речах с трибуны праздника и в ходе товарищеских встреч кинработни ков разных стран, в оживленных беседах, которые завязываются на улицах Ташкента, на страницах местных газет часто повторяются в эти дни два слова, которые особенно дороги и близки миролюбивым народам: «дух Бандунга». Представители ряда стран, участвующих в ташкентском фестивале, провозгласили на исторической конференции в Бандунге благородные принципы дружбы и мирного сосуществования народов. Идеи Бандунга в действии—это, в частности, расширение культурного сотрудничества между народами, братская взаимопомощь в развитии национального искусства. Под знаком этих великих идей открылся кинофестиваль в Ташкенте.

Некоторые государства, участвующие в фестивале, имеют уже высоко развитое киноискусство с большим опытом и традициями, другие делают в этой области только первые шаги. Некоторые страны, чьи фильмы демонстрируются на фестивале, лишь недавно сбросили иго колониализма и приступили к развитию национального киноискусства.

И фильмы и выступления участников фестиваля показывают, как благотворен воздух свободы для художественного творчества. Всюду, где разбиты узы колониального режима и раскрепощены духовные силы народов, дело культурного прогресса движется вперед семимильными шагами.

Фестиваль в Ташкенте дал новый толчок культурному сближению народов Азии и Африки, составляющих более половины человечества, способствовал расширению их обмена опытом в области киноискусства, укреплению их дружественных культурных связей.

Этой же идее была подчинена организованная редакцией нашего журнала встреча участников фестиваля «за круглым столом».

Фестиваль проходил в обстановке огромного подъема и превратился в подлинное торжество идей культурного сотрудничества, мира и дружбы народов.

Участники фестиваля с благодарностью отзывались об инициативе деятелей культуры КНР, положивших в Пекине начало встречам кинематографистов стран Востока, и выражали пожелание, чтобы подобные фестивали стали традиционными, проводились каждый год поочередно в разных странах.

●

Материалы о фильмах, показанных на фестивале, и запись выступлений участников беседы «за круглым столом» будут опубликованы в следующих номерах журнала.

А. Брагинский

РАСТУЩЕЕ ИСКУССТВО

(ЗАМЕТКИ О КИНЕМАТОГРАФИИ ОАР)

Кинематография Объединенной Арабской Республики уверенно выходит сегодня на международную арену, завоевывая все более широкую популярность за пределами страны.

В истории ее главное место принадлежит произведениям египетских кинематографистов, так как киноискусство Сирийского района ОАР фактически делает лишь свои первые шаги. Долголетний французский протекторат «освобождал» Сирию от производства своих национальных кинофильмов. Эту заботу взяла на себя Франция. Лишь в 1948 году здесь совместно с киноработниками Ливана был создан первый большой художественный фильм «Свет и тьма». Большинство талантливых сирийских актеров снималось в Египте, а на площадках единственной в стране киностудии работали, как правило, иностранные экспедиции. Теперь, с вступлением Сирии в Объединенную Арабскую Республику, перед ней открываются новые перспективы в этой области. Но киноискусство Египта по-прежнему занимает ведущее место в странах арабского мира. Оно имеет уже немалую историю, и поэтому, когда мы говорим сегодня о прошлом кинематографии ОАР или о ее нынешнем дне, мы, естественно, говорим главным образом о киноискусстве Египта.

Искусство это создавалось до освобождения страны от империалистического гнета, в трудных условиях полузависимого государства, в постоянной конкуренции с мощными прокатными фирмами Европы и Америки. Довольно популярная в странах Арабского Востока, египетская кинематография вплоть до недавнего времени не имела выхода ни на европейский, ни на американский рынок и практически была неизвестна там. Когда же после второй мировой войны некоторые египетские фильмы вышли на экраны Европы, стали демонстрироваться на международных кинофестивалях, это вызвало всеобщее удивление. Заговор молчания был нарушен. Теперь о египетском кино пишутся статьи. Его актеры приглашаются для съемок в другие страны. Но еще нередко можно услышать мнение, что кинематография Египта формируется лишь в последние годы, что у нее нет традиций, нет истории.

Между тем первые картины египетского производства были показаны в Александрии в 1917 году. С помощью итальянских капиталов была поставлена «восточная драма в трех частях» — «Смертоносные стрелы». В фильме снимались любители и «блестящая труппа бедуинов», как говорилось в рекламе.

Но регулярный выпуск кинофильмов начинается с 1927 года, когда этим делом стали заниматься братья Лами, Бадр Орфи и Мухаммад Карим.

Мухаммад Карим сначала снимался в кино в качестве артиста. Позднее он стал ассистентом известного немецкого режиссера Фрица Ланга по фильмам «Нибелунги» и «Метрополис». Вернувшись в 1927 году в Египет, он предложил своему другу, крупнейшему актеру и драматургу, директору труппы «Рамзес» Юсуфу Вахби снять фильм «Зейнаб» по сценарию писателя Хусейна Хайкала. В качестве оператора был приглашен француз Гастон Мадрю. Это был рассказ из жизни феллахов долины Нила. В картине рассказывалось о том, как выданная против своей воли замуж за нелюбимого, героиня в конце концов умирает от горя.

Тема деспотизма главы семьи, решенная в мелодраматическом плане, становится затем довольно распространенной в египетском кино. Характерно, что тот же Карим в 1952 году поставил новый — звуковой и цветной — вариант «Зейнаб».

Вместе с рядом других картин этого периода, о которых мы скажем ниже, «Зейнаб», а также звуковые фильмы «Сын и отец» Юсуфа Вахби, «Белая роза» с участием известного певца и режиссера Абд аль Ваххаба и многие другие — при всем своем техническом несовершенстве, нередко примитивном сценарии и стандартной режиссуре — тем не менее говорили о наличии кадров, способных решать и более серьезные задачи. Но в силу многих причин как внутреннего, так и внешнего порядка главные социальные проблемы долго еще оставались «запретной зоной» для египетских кинодеятелей. Это положение меняется только после свержения деспотии короля Фарука и образования республики.

Большой толчок общему развитию кинопроизводства в Египте дала вторая мировая война. Отрыв от постоянных импортеров способствует значительной активизации национальной кинематографии. До войны экраны Каира, Александрии и других крупных городов страны были в основном монополизированы

американскими и французскими кинофирмами. Война изменила это положение. Растет число египетских картин. Это требует обновления технической базы, подготовки кадров. И надо отдать им должное: египетские кинодеятели сумели добиться известных результатов.

В настоящее время в египетском районе ОАР существует семь студий художественных фильмов. Крупнейшей из них является «Мыср», основанная в 1934 году и контролируемая акционерной прокатной компанией «Мыср». У нее три павильона для синхронной съемки, собственные лаборатории для обработки пленки, много монтажных и несколько просмотровых залов. Прокат картин этой студии осуществляется через отделения, имеющиеся в крупнейших городах страны и во всех столицах Арабского Востока. Кинокомпания «Мыср» контролирует ряд первоэкранных кинотеатров, где демонстрируются ее фильмы. К числу других студий относится «Насибиан», построенная в 1938 году; «Гиза», принадлежавшая одно время крупному продюсеру Того Мизрахи; «Шубра»; «Галаль»; «Аль-Ахрам» и «Наххас» — собственность трех продюсеров Нахаса, Вахби и Кури. Все эти студии расположены в Каире.

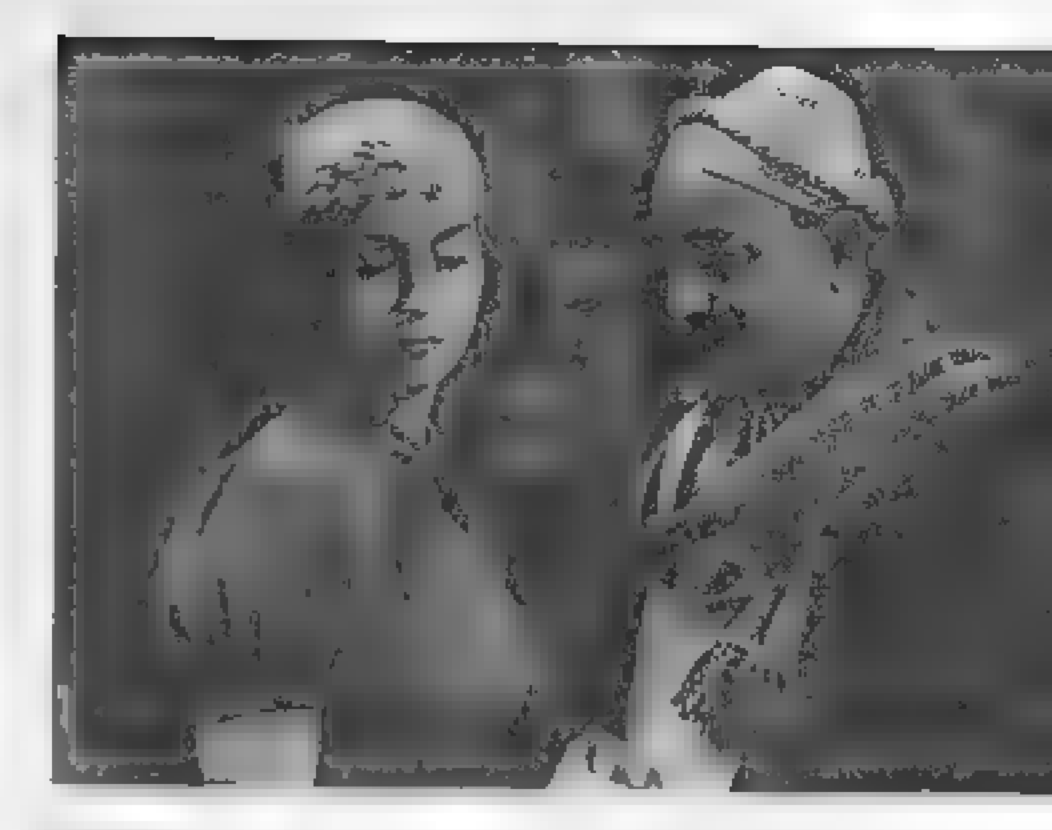
В стране насчитывается более 400 кинотеатров. Их явно не хватает. Поэтому широко используются узкопленочные установки. Специальная прокатная организация располагает 120 кинотеатрами для показа фильмов на узкой пленке.

Египетские историографы кино обычно при анализе кинопродукции своей страны прибегают к тематическому принципу и иногда жанровому. Попробуем и мы рассмотреть некоторые фильмы, созданные в Египте, действуя тем же методом.

Для того чтобы лучше понять, какое значение имеют для египетского киноискусства такие социально-острые фильмы последних лет, как известный нам фильм «Борьба в долине», следует сказать, в каком плане развивалась кинематография до революции 1952 года и последовавших за нею свержения монархии, провозглашения республики, национализации Суэцкого канала и, наконец, создания Объединенной Арабской Республики.

Большинство кинопроизведений, снятых в Египте до второй мировой войны и в период войны, составляли исторические картины, музыкальные фильмы и сентиментальные мелодрамы.

Характерным примером исторического фильма является картина режиссера Ниази Мустафы «Антар и Абла» по трагедии поэта Ахмада Шауки. Действие развивается в эпоху Великой Римской империи. Герой фильма — Антар, сын негритянки-рабыни и свободного белого, тщетно добивается руки своей двоюродной сестры Аблы. Ему приходится совершить немало подвигов, чтобы получить согласие ее родителей. Успех картины у зрителей, в особенности благодаря музыкальной части — танцам и пению в исполнении актрисы Куки,— побудил через два года, в 1947 году, поставить продолжение: «Приключения Антара и Аблы». Был снят и третий фильм из этой же серии — «Сын Антара».



«ВОЛЯ»

В 1940 году режиссер Ахмад Бадрхан снял фильм «Дананир» — о юной бедуинке, ее любви и переживаниях. Как отмечала египетская пресса, эта история, впрочем, была лишь поводом для того, чтобы снять лучшую певицу того времени Умм Кальсум. Другой фильм «Рабба», имевший огромный успех в 1943 году, был посвящен рассказу о любви бедуинки (артистка Кука) к горожанину (артист Б. Лама), и главной целью было по-прежнему показать танцы в исполнении Куки. Наконец, к этой же серии костюмированных фильмов относится и экранизация «Книги тысячи и одной ночи», точнее говоря, одной из сказок, рассказанных Шахразадой в третью ночь. Режиссер Того Мизрахи снял картину как пародию на восточную сказку.

Как мы видим, даже в исторических фильмах музыкальная часть продолжает оставаться важнейшим элементом. Значительную часть кинопродукции Египта представляют чисто музыкальные фильмы с участием популярных певцов или певиц. Известна целая серия картин с участием Абд эль Вахаба, превосходного исполнителя старых религиозных гимнов, а также песен собственного сочинения. Другой певец, Фарид аль Атраш, исполняя главные роли в ряде картин, созданных под влиянием мюзикхолльных фильмов Голливуда. Это фильмы: «Я не могу»,





«ЖИЗНЬ ИЛИ СМЕРТЬ»

«Хочу жениться», «Песенка моей любви». С ним снимается много талантливых танцовщиц и певиц — Наима Акыф (впоследствии участница VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве), Самиа Гамаль, Тахиа Кариока.

Почти всем перечисленным фильмам свойствен в той или другой степени налет мелодраматизма. Но мелодрама является также самостоятельным и чрезвычайно распространенным жанром египетского кино. Такова, например, картина Юсуфа Вахби «Дочь богача» (1942—1943). Сюжет ее несложен. Юная дочь паши Самиа отказывается выйти замуж за сына бедного архитектора. Тому удается разбогатеть, а паша разоряется. Тогда Самиа соглашается выйти за него замуж, но, став ее мужем, тот мстит ей за ее былое презрение. Самиа удается объяснить мужу, что она действовала под влиянием отца, и они в конце концов примиряются

Подобных мелодрам создано египетской кинематографией немало.

Многие египетские критики отмечают, что цензура короля Фарука жестоко пресекала все попытки обновления тематики фильмов, всякое стремление кинематографистов говорить об окружающей их действительности. Цензура запрещала говорить с экрана о любой профессии. Так, нельзя было показывать плохих врачей или адвокатов, предающих интересы своих клиентов, или инженеров, грубо обращающихся с рабочими на стройке

Все это было одной из серьезных причин отсутствия в кинопроизводстве реалистических фильмов на современные темы.

И все же было бы ошибкой не сказать, что, несмотря на все перечисленные и всяческие другие трудности, египетские киноработники создали до 1952 года несколько значительных произведений.

Такова, например, картина режиссера Камаля Селима «Воля». Этот фильм был снят в 1938—1939 годах; в нем впервые в египетском кино без экзотических аксессуаров рассказывалось о положении молодежи, которая, получив образование, не находит работы по специальности. «Воля» имела большой успех, так как была своеобразным откликом на прогремевшие на всю страну студенческие забастовки, во время которых молодежь требовала работы и внимания к своим нуждам

В послевоенный период все чаще появляются картины с элементами реалистического показа действительности. В этом плане активно работает, в частности, режиссер Юсуф Шахин, постановщик известного у нас фильма «Борьба в долине».

Фильм Юсуфа Шахина «В поте лица своего» по сюжету напоминает «Похитителей велосипедов». В нем рассказывается о жизни бедняка, зарабатывающего себе на пропитание перевозками грузов. Кредитор отбирает его грузовик. Герой с трудом находит деньги, чтобы откупиться Действие фильма протекает в деревне, среди феллахов. Актеры и любители, исполнившие роли, снимались без грима. В фильме, по отзывам критики, ощущалась жизненная достоверность характеров и событий.

Картина Шахина «Борьба в долине» (или, как она называлась в Египте, «Небо ада»), снятая в 1954 го-



«МУСТАФА КЯМИЛЬ»

ду, в новой политической обстановке, как и другой его фильм «Борьба в порту», — свидетельствуют не только о возросшем профессиональном мастерстве режиссера, его умении работать с актерами, строгом и ясном построении кадра, но также о стремлении глубже показать жизнь Египта. Фильм «Борьба в долине» шел, как известно, в нашей стране и имел значительный успех у зрителей. В обоих последних фильмах участвует молодой способный актер Омар эль Шериф. Главную женскую роль в фильмах исполняет популярная актриса Фатин Хамама.

Творчество другого молодого режиссера, Камаля эль Шейха, развивалось несколько иначе. Эль Шейх сначала был одним из лучших монтажеров египетского кино. Дебют его в качестве режиссера относится к 1952 году, когда он поставил на американский лад полицейский фильм «Дом № 13». Фильм не имел успеха, но свидетельствовал о наличии у молодого режиссера больших способностей. Не пользовался успехом и второй его фильм — «Заговор», представлявший также перепевы американских детективов, которые в изобилии демонстрировались на экранах страны.

Режиссер не отказался от элементов детектива и в своем третьем фильме, который известен советскому зрителю — «Жизнь или смерть», но сумел извлечь определенные уроки из прежних своих неудач. Эль Шейх понял, что слепое копирование голливудских образцов не может заинтересовать зрителя, что его нужно захватить сюжетом, обладающим определенными типичными чертами национального своеобразия. Хотя история, которую рассказывает фильм, явно выдумана, действие его развертывается на улицах Каира, среди людей, которых можно повседневно встретить на этих улицах; в фильме есть приметы страны и времени.

К числу фильмов реалистического характера египетская и зарубежная критика относит также картину режиссера Салаха Абу Сейфа «Рейа и Сакина» (1953). Это живо рассказанная история двух женщин египтянок. Действие протекает в Александрии, и там же режиссер снимал всю натуру своей картины. Два других фильма Сейфа — «Нильский невод» и «Чудовище» — были посвящены теме борьбы с коррупцией и гангстерами.

Ряд картин последнего времени посвящен важнейшим темам патриотизма египетского народа, его борьбы за свою независимость.

Такова картина Хусейна Сидки «Долой империализм!» Сидки дебютировал в кино как актер еще в 1938 году в фильме Камаля Селима «Воля». Вскоре он становится режиссером ряда фильмов, показывавших целую галлерею богатых бездельников, которые под влиянием различных обстоятельств исправляются. Содержание фильма «Долой империализм!» таково: в 1919 году от английской пули поги-







бает человек, сын которого спустя много лет становится активным борцом против английского господства в Египте, участвует в 1951 году в партизанском движении. Вся картина была снята в рекордно короткий срок — за двадцать дней. Страдая рядом художественных недостатков, картина имела то несомненное достоинство, что прямо говорила о ненависти египетского народа к своим угнетателям. В этом смысле ее роль несомненна, хотя от режиссуры и актерского исполнения — по мнению рецензентов — можно было ожидать большего. После провозглашения чрезвычайного положения и ухода в отставку правительства вафдистов фильм был запрещен. Лишь в 1952 году он снова увидел свет

Другим патриотическим фильмом является «Клюк Гов», поставленный Анваром Вахди по одноименной пьесе, сыгранной в Каире с большим успехом летом 1951 года. После введения осадного положения цензура заставила внести в картину много поправок и изъять из нее все патриотические сцены.

Третьим фильмом такого рода был «Мустафа Камиль», снятый в 1952 году Ахмадом Бадрханом. Это рассказ о человеке, пожертвовавшем своим личным счастьем ради борьбы за интересы народа. Несколько затянутый по своему сюжету, фильм не лишен интереса, так как рассказывает о жизни национального героя. А. Бадрхан не мог найти продюсера, готового финансировать создание картины на эту тему Тогда он решил ставить фильм на свои средства. Фильм был вначале запрещен на несколько месяцев и стал демонстрироваться лишь после победы революции

Часть фильмов, созданных египетскими студиями, посвящена религиозной тематике. К их числу относится картина Ибрахима Из ал Дина «Заря ислама» по книге старейшины арабской литературы Таха Хусейна.

■

В 1956 году правительство приняло закон об охране национальной кинематографии. По этому закону все кинотеатры обязаны демонстрировать египетские картины не реже одной недели в месяц. Этот закон призван оказать поддержку египетской кинематографии в связи с засилием на экранах иностранных, главным образом американских картин.

Наряду с художественной быстро развивается египетская документальная кинематография Один из центров по производству документальных фильмов находится при Министерстве национальной ориентации. Здесь работают два способных молодых документалиста — Ахмад и Тауки Последний снял несколько фильмов, среди которых критика выделяет

Кадры из фильмов (сверху вниз): «ВСТРЕЧА СО СЧАСТЬЕМ», «РАЙСКИЕ ПТИЧКИ», «ЛЮБОВЬ И СЛЕЗЫ»

фильмы об аграрной реформе, о распределении земель, о женском движении в Египте.

Мы попытались дать читателю самое общее представление о тех путях, которыми шло киноискусство Египта на протяжении последней четверти века. Мы не претендуем на полноту картины, ибо сведения об истории египетского кино неполны и часто противоречивы. Но ясно, что перед нами киноискусство, ищущее свои пути, обладающее своими традициями. Его развитие сегодня происходит в условиях борьбы с укоренившимися голливудскими штампами, в поисках подлинно национальной и ярко самобытной формы, в стремлении правдиво отразить жизнь народа. Сегодня перед этим искусством открываются новые широкие перспективы. Поднятое на гребне национально-освободительной борьбы народа, оно сумеет порадовать всех своих друзей как внутри, так и вне страны новыми творческими успехами.

Дж. Воун

НЕТ, АФРИКА НЕ ТАКОВА!

Все чаще и чаще деятели культуры, представители интеллигенции стран Африки поднимают голос протеста против грубого искажения жизненной правды в произведениях буржуазной кинематографии, изображающих жизнь этих стран. Среди выступивших против этой фальсификации был Дж. Воун, автор статьи, напечатанной в журналах «Ревю презанс африкен» и «Уне филм». Ниже мы приводим эту статью с небольшими сокращениями

Африка, которую в продолжение столетий называли «темным континентом», и сегодня еще, несмотря на многочисленные киноэкспедиции в различные части материка, для некоторых европейцев и американцев все еще остается неким феноменом. Коммерческий кинематограф, питая и одновременно эксплуатируя неверные представления зрителя, создавал на экране Африку, столь же далекую от реальности, какой она была в сказках путешественников XIX столетия. Не понимая языка и обычаев африканских племен, эти кинематографические ремесленники не хотели видеть в африканцах людей, у которых есть тот же жизненный опыт, как и у всех остальных людей. Они предпочитали использовать Африку как экзотический театральный задник, как поставщика диких зверей и раскрашенных «туземцев» или же еще как материал для попыток морального оправдания колониального господства — и в любом случае местным жителям отводилась жалкая роль.

Роль Африки в кинематографии определялась иностранными монополиями, и самыми мощными из них были коммерческие кинокомпании Западной Европы и США. Киногруппы при местной администрации колониальных держав и крупные торговые фирмы, такие, как британские компании «Юнилевер» и «Кэдбэри» и американская «Файерстоун», играют хотя и важную, но все же второстепенную роль. Между этими предприятиями зажаты более мелкие объединения европейских и американских кинематографистов, которые финансируются правительствами, музеями, университетами или частными лицами.

Очень важно оценить те идеи, которые нашли отражение в художественных фильмах крупных кинокомпаний. Произведения писателей XIX столетия, таких, как Райдер Хаггард, одели Африку покровом тайны. Они рассказывали о диких африканских племенах, скрывающихся в непроходимых лесах, об их диких ритуалах тысячелетней давности.

Эти же идеи сохранились и во многих современных романах.

«Тут вы найдете горы, на которые нельзя взобраться, горы, наполненные сокровищами, охраняемыми джинами, непроходимые леса, являющиеся огромным убежищем скорпионов, тысячные стада обезьян, уничтожающих маисовые поля, и свирепых леопардов. Двуногие человеческие существа здесь еще более необычайны, а часто и еще более опасны. Вызывает содрогание мысль о племени данакиль, коллекционирующем фаллосы, об увечьях, кастрациях и убийствах. Здесь вы прочтете о блюдах из сырого мяса, орошаемых медом, который пьют из рога или тыквенных бутылей, причем гости вонзают свои зубы в кровавый сустав, лишь потом разрезая его ножом. Монофизиты-священники танцуют свои нескончаемые какуоки, пока их не попро-

сят остановиться» .. Это можно было прочесть в воскресном номере одной газеты, в рецензии на недавно вышедшую книгу об Африке.

С самого начала кино пыталось использовать эти фантастические представления об Африке в коммерческих целях. «Она» Райдера Хаггарда — история одного африканского племени с белой королевой — так увлекла голливудских продюсеров, что по этому сюжету было поставлено два фильма двумя различными компаниями

«Копи царя Соломона» — другой африканский исторический роман — был впервые экранизирован в 1937 году фирмой «Гомон Бритиш» . Здесь рассказана история о несметном богатстве, накопленном диким африканским племенем и охраняемом от неустрашимых британских искателей приключений. Фирма «Метро-Голдвин-Майер» показала еще одну белую королеву в картине «Гудок торгового судна» .

Притягательная сила этой целлулоидной Африки была такова, что даже Эрик фон Штрогейм в начале 30-х годов рассчитывал снять десять коробок пленки в Африке, чтобы придать еще больше блеска своей и без того экстравагантной картине «Королева Келли» .

Коммерческое кино было также очень заинтересовано в диких животных африканских джунглей, к которым во многих случаях относились с гораздо большим уважением, чем к «туземцам» . Столь популярные серии «Тарзана» показали белого американского героя хозяином джунглей Фильм «Тарзан среди обезьян», поставленный в 1918 году, был предтечей нескончаемой серии тарзаньих эскапад, которые продолжаются до сегодняшнего дня, а ранние эпические поэмы о животных Мартина Джонсона такого же порядка («Конгорилла», 1932) находят себе продолжение в выпускаемых сегодня африканских картинах Уолта Диснея («Африканский лев», 1955).

Шла ли там речь о диких зверях или о «туземцах», писатели пользовались в своих сценариях всегда одной и той же формулой Были приняты и считались обязательными некоторые условные идеи, и эти идеи накладывались на реальный африканский пейзаж. Считалось совершенно неважным, соответствуют ли эти идеи хоть в какой-то мере действительности

Для одной африканской картины компании «Метро-Голдвин-Майер» , поставленной в 1953 году, звери были привезены из Нью-Йоркского зоологического сада в Восточную Африку, чтобы «оживить» действие, а целый ассортимент ярко наряженных племен тоже «оживлял» декорации мелодрамы, разыгрывавшейся двумя американскими актерами.

Студии так приспособились к диктату продюсеров, требовавших все более и более кричащей зрелищности (что на деле значило переполнение каждого кадра возможно большим количеством диких зверей), что и сценаристы, и режиссеры, и операторы уже давно стали пренебрегать правдой действительности

В этих «грандиозных» фильмах африканцы исполняли либо роль реквизита в пейзаже (живописные группы с копьями), либо роли забавно-тупых слуг

Помимо этой всепоглощающей фальшивой экзотики существует еще идейка (которая очень распространена в Англии) о том, что африканцам надо покровительствовать и что ими надо руководить.

Во множестве фильмов доказывалась абсолютная необходимость пребывания в Африке англичан. Если верить таким фильмам, африканец либо примитивен и невежествен, а посему нуждается в опеке, либо он злобен, и тогда на него надо воздействовать сверху, силой закона... В соответствии с этим британские фильмы превозносят добродетели колонизаторов, офицеров полиции, районных комиссаров, гражданских служащих и поселенцев. Эти герои изображаются как «воплощение цивилизации» или просто «друзья черного человека» .

Фильм «Сандерс с реки» , поставленный в 1935 году, показал раболепного короля африканского племени, спасшего жизнь британского комиссара и обеспечивающего своему племени продолжение британского владычества. Эта картина показывает, какое точное отражение находят официальные идеи в британской кинематографии.

В 1943 году в Англии была начата работа над фильмом, который должен был поставить ряд серьезных современных проблем жизни в Африке. В результате через три года был выпущен фильм «Человек двух миров» . Он рассказывает историю Кисенги, африканского композитора и пианиста, который после пятнадцати лет жизни в Европе покидает концертные залы, чтобы вернуться к своему народу «литу», расположенному, как не очень точно сказано в фильме,—где-то в британской Восточной Африке. Вернувшись к себе, он находит свой народ под властью колдуна Магола, и тут же показан добрый британский офицер, который не может убедить этот народ уйти отсюда, чтобы избежать смерти от опасной мухи це-це. Фильм построен на конфликте между Маголом, этим воплощением зла и суеверий, и Кисенгой - африканцем, воспитанным в Англии Кисенга, понимая опасность, которой подвергается его народ, объединяется с английским офицером и оспаривает власть Магола над своим народом. Магол произносит заклинание над Кисенгой А тот, действительно став жертвой малярии, вдвойне страдает от самовнушения. Но он выздоравливает, Магол дискредитирован, а народ спасен, так как вовремя уходит из болот. Фильм кончается тем, что Кисенга осознает, как он необходим своему народу, и бросает карьеру музыканта, чтобы помочь людям идти по пути «прогресса».

Этот фильм рассматривался как некая веха в британской кинематографии и был с энтузиазмом принят английской прессой. Даже американский негритянский журнал «Эбони», непривычный к тому, что в художественном фильме негр может играть главную роль, писал, что «Человек двух миров» впервые порывает со старой традицией и показывает африканца с симпатией и уважением.

Однако большинство африканцев находят этот фильм оскорбительным для себя. Почему Кисенга показан здесь единственным африканцем, вызывающим симпатии и уважение, и почему представители его народа показаны как жалкие, отсталые люди? По существу, это опять была попытка доказать правильность официальной точки зрения, что только получивший английское воспитание Кисенга мог наилучшим образом решить все африканские проблемы. «Туземцы» в «Человеке двух миров» отнюдь не показаны как народ, и их чувства остаются неизвестными зрителю. Драма, которая могла быть их драмой, заменена условным конфликтом между знакомой карикатурой на традиционную Африку и «новой эрой», которую якобы вводят здесь колониальные власти.

Начиная с периода второй мировой войны, все больше и больше экзотических художественных фильмов снималось в Африке. Среди них картина «Могамбо» компании «Метро-Голдвин-Майер» — роман между белым охотником и африканской девушкой. Здесь так же, как и в «Белом знахаре», другой киноповести того же характера, поставленной в Голливуде, дикие звери обеспечивают зрелищность и волнение зрителей. Проявляется тенденция все больше и больше концентрировать внимание на зверях, набивая битком кинокартину всеми их видами, имеющимися на континенте, причем блистательная героиня оказывается среди такого их количества, что только мужество героя может ее спасти. Две английские картины «Где не летают стервятники» и недавно выпущенная «Одонго» имеют дело почти исключительно с дикими зверями.

К концу фильма «Где не летают стервятники» герой его страстно защищает Африку против европейца-браконьера, охотника за слонами, который приезжает в Африку лишь для того, чтобы что-нибудь украсть. «Черные подонки скоро нас выгонят отсюда»,— объявляет он, хотя и советует пока «наладить отношения». Наш герой, которого только что спас от смерти африканский крестьянин, выражает надежду, что всем будет хорошо, и черным и белым. Однако ни в одной из предыдущих сцен нет ничего, что указывало бы, что этот англичанин, несмотря на все его довольно банальные высказывания, будет считать африканцев равными партнерами в этой «стране надежд».

Восстание племени кикуйу в Кении вызвало взрыв злобной антиафриканской кинопропаганды. В фильме «Мао-мао», распространяемом компанией «Юнайтед Артистс», один африканец жестоко избивает до смерти другого. Звериная жестокость представлена здесь единственным качеством африканцев. Первые кадры фильма «Симба» производства компании Рэнка показывают африканца, спокойно едущего на велосипеде. Услышав крики раненого фермера-европейца, он останавливается для того, чтобы прикончить несчастного ножом. Во время постановки «Симбы» в печати появились сообщения об использовании кинокомпанией во время съемок в Кении одиннадцати заключенных кикуйу, приговоренных к смерти за ношение огнестрельного оружия. Сообщалось также, что эти одиннадцать человек через три дня после того, как их сняли в фильме, были повешены. Эти сообщения вызвали в некоторых кругах Англии протесты. Они ясно характеризуют нравы кинопродюсеров.

Американский фильм «Сафари» доводит все эти порочные тенденции до логического завершения. Здесь показана настоящая оргия жестокости. Фильм рассказывает историю американского охотника, который оставляет своего юного сына на попечении тетки и африканского слуги в своем бунгало в Кении, а, вернувшись, находит обоих — сына и тетку — убитыми отрядом «мао-мао», предводителем которого был его слуга. Финал картины посвящен мести охотника. Индивидуалист и отважный человек (он персонифицирует «идеального героя» американской кинематографии), этот охотник относится с явным презрением к британским методам администрирования и решает сам найти убийцу своего сына. Во время поисков убийцы он мимоходом убивает льва, бизона, крокодилов и множество африканцев. В конце концов он настигает своего врага. Между всеми этими убийствами он ухитряется еще найти время для вполне успешной любовной интриги.

По-видимому, «товаром» для киноиндустрии может быть либо жестокость и кровопролитие, либо мрачная романтика, о которой я говорил выше. Большинство английских и американских продюсеров еще не отказались от подобных искажений действительности. Тем более что эти продюсеры все еще находят рынки сбыта для своего товара. В настоящее время девять кинокомпаний снимают в Африке картины, и было бы удивительно, если бы какая-нибудь из них отказалась от установившихся штампов.

Перевод с английского З. Гинзбург





Н. Кладо, Г. Токтогулова



НЕУЛОВИМАЯ ПЕСНЯ

Посвящается светлой памяти
Александра Петровича Довженко

Темное ущелье. Грохочет горный поток.

По узкому оврингу, нависшему над бурной рекой, доверясь чутью коней, поднимаются на перевал, навстречу солнечному свету, два путника.

Впереди — Семенов — высокий, худой, в выцветшем от пота студенческом кителе и лихо заломленной набекрень фуражке. К его седлу приторочены кое-какие вещички — небогатые и старые. Аккомпанируя себе на гитаре, он как бы нехотя негромко поет низким грудным голосом:

> В одной знакомой улице
> Я помню старый дом,
> С высокой темной лестницей,
> С завешенным окном.
>
> Никто не знал, какая там
> Затворница жила,
> Какая сила тайная
> Меня туда влекла.

За ним едет полный жандарм, равнодушно посматривая по сторонам.

Путники выехали на перевал. Местами лежит глубокий снег, облака туманом скрывают долину. Внизу — горные вершины, хребты...

— Благодать!—воскликнул восхищенный Семенов. Вот где воля!—И, взяв несколько аккордов, запел громче:

Как, тве по-детски пламенно,
Прильнув к устам моим,
Она, дрожа, шептала мне:
«Послушай, убежим»

— Но, но! - насупился и поднял палец, услышав знакомое слово, жандарм, до этого безразлично поглядывавший на раскрывшиеся перед ним красоты.

Семенов лихо улыбнулся:

— Ничего не поделаешь. Песня. Слова не выкинешь.

— Шуточки все. о том, как жить, подумал бы, заговорил жандарм.—Одна ветренность. Песни—они тоже разные бывают.

Семенов лукаво посмотрел на жандарма и продолжал, уже громко:

И тихо слезы капали,
И поцелуй звучал,
И ветер занавескою
Тревожно колыхал.

— Ну как, это можно?

Путники спустились с перевала.

Едут по горной тропе.

Неожиданно издалека послышался голос, чистый, устремляющийся ввысь.

Семенов перестал петь, взял аккорд, вслушался и недоуменно спросил: «Эхо?»

— Какая тебе эха,—недовольно ответил жандарм и презрительно добавил:—Киргизы. Они завсегда поют. Поехали, не задерживайся,—и жандарм подхлестнул плеткой коня своего спутника.

Но песня звучала все громче, и Семенов не мог успокоиться.

— А все-таки интересно в таком безлюдье—и вдруг песня. Откуда? — и он привстал на стременах, ища певца.

— Наслушаешься. Надоест еще. Тебе здесь двадцать лет жить,—уже равнодушно ответил жандарм.

Всадники спускаются с перевала по горной тропе.

А песня не прекращалась: все громче, звонче заливался невидимый певец, слов нельзя было разобрать, но мелодия, чистая и прозрачная, неслась над горами.

Кругом пели птицы, зашумел крыльями орел, где-то встрепенулся горный козел и стремглав помчался по крутизне. И казалось, что все эти звуки гор сливались с песней, были частью одной мелодии.

По тропинке вдали мчался на коне без седла какой-то старик, размахивая руками. За ним появился еще всадник.

Пока путники спускались с перевала, все больше и больше всадников съезжалось с разных сторон туда, откуда был слышен этот голос. Казалось, горы ожили, со всех сторон появились люди.

Жандарм окликнул одного из них, седая бородка которого висела клочьями:

—Куда?!

— Слышишь? Поет!—ответил тот и умчался.

— Вот народ, - вздохнул жандарм. Хлебом не корми, дай песню слушать.

Как бы подтверждая его слова, почти из-под земли, испугав коней, появилась голова в меховой шапке, и на тропинку выскочил мальчишка.

— Ах ты, стервец,—выругался жандарм.

Но мальчик только махнул рукой и, крикнув «Токо»,—стал карабкаться туда, откуда слышалась песня.

Семенов стоял на стременах и не сумел совладать с испугавшимся конем, тот заскользил по осыпи, оступился и припал на переднюю ногу.

Жандарм рассердился:

— Ну что теперь поделаешь? Придется заехать к киргизам

И путники направились туда, откуда слышалась песня Семенов, ведя на поводу захромавшую лошадь, а жандарм, так и не слезая с седла

По покрытому цветами горному склону едет всадник Он молод, статен, на нем свободная белая рубаха, окаймленная киргизской вышивкой, перетянутая шерстяным ремнем, на котором висят охотничий нож, табакерка и амулеты. Светлые штаны перетянуты до колен обмотками, подымающимися от самых сапог—сыромятных, с низким голенищем, загнутым носком.

Это он поет, аккомпанируя себе на комузе Голос его звонок, чист и несется ввысь, как бы соединяя в себе щебет ручья, воркование листвы, трели птиц. Слов в его песне нет—она не имеет конца, а начало берет в окружающей природе, вот он увидел пичужку и пересвистнулся с ней, вдруг застрекотал, как кузнечик, защелкал цикадой—и удивленно смотрят ему вслед насекомые и птицы, не понимая откуда он мог познать их язык А всадник наклонился, взял в руки выпавшего из гнезда птенца и, подув на него, снова запел Подняв голову к небу, он увидел высоко над горами ястреба, ревниво подстерегающего добычу. И, хотя всадник не перестал петь, взгляд его помрачнел, голос затих и...

клекот ястреба, захлебывающегося от злости, мастерски изображает тот же певец в кругу обступивших его пастухов на высокогорном лугу—джайляу.

Живое лицо и выразительная мимика певца, его жесты изображали извечную драму природы сильный хищник нападал на беззащитную птицу.

Но в песне бедный воробей, спасаясь от ястреба, все время ловко уходил от его злого клюва и цепких когтей

И каждое ловкое движение воробья сопровождалось дружным смехом пастухов Певец не только пел и имитировал на комузе изображаемых птиц, но и вставлял какие-то реплики, которые вызывали восторженные крики, визг присутствующих.

- Ай да Токо! Так их! кричали пастухи, пешие и конные, тесно обступив певца

На богато убранном коне гордо сидел юноша, статный, надменный лет на пять моложе певца

Эх, ястреб, ястреб, -крикнул в небо юный певец. Думаешь, ты самый сильный? Куда тебе! Вот у нас есть ястреб не воробья, а человека в когтях держит А у бедного Чоке даже корову в когтях унес. Вот это ястреб. Одно слово стервятник

Дружный смех встретил шутку певца.

Все были так увлечены, что не заметили, как на пригорке показались два путника

Рыжеватый, маленького роста, в рваной одежде, с торчащими во все стороны волосами, Чоке благодарно смотрел на певца восторженными глазами

Спесь и злость искривили красивое лицо юного всадника Он ударил по сапогу нагайкой, у которой вместо ручки вырезанная из кости голова тигра, и крикнул

— Не смей оскорблять моего отца!

Певец недоуменно повернулся к нему

— Э, Бахтияр, разве твой отец ястреб?! Я думал, что ты сын Керимбая?

Все еще громче засмеялись.

Кусая губы, юноша дал шпоры коню и умчался туда, откуда вился дымок.

Молодец, Токо! Так их,—закричали пастухи —Мы ведь не обиделись, что нас с воробьями сравнил.

— И правда воробьи чирик чирик, а сказать ничего не можем, задумчиво произнес Нурмамбет—молодой чернобровый гигант.

Высокая, статная, с орлиным взглядом женщина отошла от котла, в котором варила пищу, и, смотря на певца, растроганно шептала:

— Сын мой, жеребеночек родной. Уже начал скакать, начал ..

И воробьи могут все просо склевать, сказал Сарыуста, кузнец с худощавым и умным лицом, жилистыми длинными руками.

— Тише, Сарыуста,—остановил его старый пастух, отец Токтогула Сатылган,— и показал на приближающихся к ним путников.

Пастухи замолчали и сняли шапки.

Сарыуста подбежал к коню Семенова и осмотрел поврежденную ногу.

К коню подошли и другие киргизы.

— Плохо дело Не пойдет, сказал Сарыуста, покачивая головой.

— Что же делать?—растерялся жандарм.

От видневшихся вдалеке юрт отделилась группа всадников на упитанных, богато оседланных конях и быстро подъехала к пастухам. Их сопровождал Бахтияр

— Манапы! крикнул Чоке и стащил с головы малахай.

— Вот он пел,—показал юноша нагайкой на певца.

— Ты!—грозно крикнул Керимбай—худой, как жердь, злой и желчный всадник в богатом халате.

— Я А разве у нас в горах уже запрещено и петь?—спросил мужественно Токтогул. На твои пастбища, Керимбай, нельзя гонять скот—теперь ты не пускаешь на них и песню!

— Все отнял у нас, хочешь и песню взять, проворчал Сарыуста.

Песня голос благородной души. Что можешь петь ты, пастух!—презрительно сказал Керимбай.

— Да?—переспросил Токтогул —Что-то среди потомков Рыскулбека я не знаю ни одного певца! Или они не благородны? Попроси Бахтияра—пусть споет.

Бахтияр со злостью вонзил шпоры в коня Тот заржал.

Со стороны юрт, откуда приехали манапы, раздался ответный рев ишака.

Спасибо!—сказал Токтогул и поклонился Вот теперь, мы слышим истинно благородный голос

Все засмеялись.

Керимбай занес плетку над Токтогулом, но задержал руку он увидел, что жандарм, разозленный и усталый, ничего не понимая в происходящем, расталкивая собравшихся, пробирался к нему.

— Скажи, далеко до волостного?—спросил жандарм.

Керимбай приосанился и сказал

— Волостной управитель—я!

— Вот и хорошо! обрадовался жандарм, доставая из-за пазухи какой-то документ. —Принимай!—и показал на Семенова. На вечное поселение, сюда, в Кетмень-Тюбе!

— Да ведь Кетмень-Тюбе еще ой-ой-ней где!—воскликнул старый пастух и показал рукой на высокие горы.

— Ничего, доедет А не доедет, никто не заплачет, мое дело сдать, сказал жандарм

— Ну, что ж!—понимающе поджал губы Керимбай —Айдар!—позвал он из своей свиты молодого джигита в лисьем малахае —Дай этому как его?

Семенов, услужливо подсказал жандарм и передал Керимбаю казенную бумагу.

Керимбай осмотрел бумагу вверх ногами и указал Айдару на захудалого коня —Дай ему И покажи . «Тропу ветров» Пусть едет На вечное поселение

Семенов перевьючил вещи на предоставленного ему нового коня, взобрался на седло· плохо привязанная гитара выскользнула и упала на землю, издав густой, низкий стон.

Стоявший рядом Токтогул подхватил гитару, не дал ей скатиться с горы и, осмотрев, почтительно передал Семенову Тот улыбнулся, благодарно кивнув, взял гитару в руки и пустился в путь по тропинке вслед за джигитом в малахае

Молча смотрят вслед Семенову пастухи ..

· Ты слышал?—спросил шепотом Сарыуста у Токтогула «Тропа ветров»

Сочувственно закивал головой отец Токтогула ..

Глубоко вздохнул Чоке...

Керимбай в сопровождении своих джигитов и жандарма поехал к юртам

По узкой горной тропе едет Айдар, за ним Семенов Он как ни в чем не бывало положил одну ногу на седло, пристроил гитару и продолжал петь, глядя по сторонам

И что за чудо девушка
В заветный час ночной
Меня встречала бледная,
С распущенной косой

Какие речи детские
Она твердила мне
О жизни неизведанной,
О дальней стороне!

Семенов посмотрел вниз, в глубокую пропасть, над которой проезжал по узкому оврингу, и воскликнул.—Красота!

У развилки троп Айдар остановил коня, подождал, пока подъедет Семенов, и, подстегнув нагайкой его коня, вынудил свернуть на другую тропинку, а сам остался стоять, смотря, как, покачиваясь, едет Семенов на «Тропу ветров»

Мы будем птицы вольные,
Забудем гордый свет ..
Где нет людей прощающих —
Туда возврата нет!

Вниз по осыпи, с высокого склона, на тропинку, по которой едет Семенов, бегом спускается Токтогул, «руля» пастушьим посохом, комуз привязан за спиной

Он неожиданно появился перед Семеновым и, схватив коня за уздцы, резко остановил Семенов чуть не вылетел из седла

— Эй, оглашенный!

Но Токтогул молча показал ему вперед тропинка обрывалась—дальше шла осыпь, обманчивая и коварная Из-за поворота дул ветер, слышался гул, сверху пролетел большой обломок скалы и, сокрушая все на своем пути, сорвался в пропасть.

Семенов слез с коня и обнял Токтогула.

Спасибо Рано мне помирать. Царь велел здесь двадцать лет куковать.

Семенов осмотрелся, поднял маленький камень, упавший на тропинку, сдул с него песок и положил в карман.

Токтогул молча наблюдает за ним.

Не понимаешь? И я, брат, что ты лопочешь— не понимаю. Ну, да у нас с тобой переводчик есть думаю, поймем друг друга И он показал на гитару, натянул струну... взял ноту...

Токтогул ответил на комузе. Семенов улыбнулся, Токтогул ответил.

Знаешь, что я за человек? Я, брат, государев преступник! Во! Здорово, правда? и Семенов запел:

Из страны, страны далекой,
С Волги-матушки широкой,
Ради славного труда,
Ради вольности веселой
Собралися мы сюда

Гудит ветер, склоняются к земле деревья, пыль, песок заслоняют все .. хлещет обильный дождь—в горах, в долинах , дождь сменяется снегом, затем светит яркое солнце .

А песня Семенова все продолжается, старинная задушевная русская песня

Вспомним горы, вспомним долы,
Наши реки, наши селы,
И в стране, стране чужой,
Мы пируем пир веселый
И за Родину мы пьем.

Солнце освещает становище сартаров одного из бедных горных киргизских племен.

Они расположились там, где сливаются две реки, образуя мысок, поросший зеленой травой Подъезды к поляне заросли тугаем и камышом.

Погожий июльский день. На склоне горы пасется скот.

У реки стирают женщины, повыше мальчики купают коней

Около одной из юрт полянка с шелковистой травой. На ней играют дети.

Большая, но бедная юрта. Из юрты слышится та же песня.

Через поляну мчится на коне Сейдымкан девочка лет двенадцати Около большой юрты она останавливается на всем скаку, скатывается с коня и, держа его за гриву, прижимается к юрте, откуда слышна песня.

На куче одеял сидит с гитарой в руке Семенов у него уже русая курчавая бородка. Ворот гимнастерки расстегнут, рядом лежит почтовая сумка Семенов продолжает петь:

Пьем с надеждою чудесной,
Из бокалов полновесных,
Первый тост за наш народ,
За святой девиз — вперед.
Вперед, вперед, вперед!

Рядом с Семеновым сидит Токтогул он задумчиво дострагивает ножичком новый комуз и тихо вторит певцу. И Токтогулу уже теперь лет за тридцать —остроконечная бородка венчает его подбородок, под глазами появились мешки.

Перед друзьями на дастархане наломанные лепешки, пиалы с кумысом.

Семенов вытаскивает из кармана горсть блестящих камней.

— Смотри! Такое богатство. Собирать некому.

— Да! Горы богатые народ бедный, говорит Токтогул Зачем киргизу камни?

И так на душе тяжело. Собираю я другие камни, что лежат на сердце народа .. Тяжелые это камни острые .. колючие. Спою—крикну громче.. камень не упадет, а легче станет. В этом жизнь моя.

— Ты нужный человек. А я что?—задумался Семенов Зачем учился? Камни изучал? А вожу почту А что здесь пишут? Указ-приказ Привет-ответ

- Вот видишь,—замечает Токтогул,—кому нужны камни?

Кто знает,—ответил Семенов, жизнь не будет всегда одинаковая, переменится.

Входит жена Токтогула Тотуя, полная, красивая женщина, и приносит еще кувшин кумыса.

Семенов встает.

— Спасибо. Мне пора...

— «И что за чудо девушка...»—пропел Токтогул.—Ждет?

Ждет,—признался Семенов. Постарели мы с тобой, Токо. Прошло время холостые были. Уже теперь не шепчет «Послушай, убежим» А поет «Не уходи! Побудь со мной»,—басом пропел он.

— Если в такую даль за тобой поехала, сказал Токтогул, она права Близко живем жаль, редко видимся —И подал другу почтовую сумку.

Сейдымкан быстро вскочила на коня и ускакала прочь.

Слышен торжествующий мальчишеский крик.

Мальчики борются между собой Рослый мальчик валит другого, поменьше. Тот барахтается под ним

Друзья вышли из юрты

Токтогул кричит:

— Ну, джигиты, комуз победителю готов!

Оба мальчика прекращают борьбу и бегут к Токтогулу.

Первым подбегает рослый, берет комуз, но второй вырывает музыкальный инструмент у него из рук и кричит.

— Мой отец—мой комуз!

Рослый мальчик выпускает комуз из рук и, опустив голову, отходит

Несправедливо, неверно, кричит, подбегая, третий мальчик в русской одежде и прижимается к Семенову.—Ерке победил.

Токтогул помрачнел, притянул к себе за руку сына

— Слушай, Топчибай. Отец Ерке был борцом Ай, каким сильным был он борцом! На всех праздниках побеждал Но как-то раз он поборол племянника Рыскулбека Тот обиделся—и отцу Ерке залепили рот горячей кашей. Он задохнулся и умер

Топчибай посмотрел на Ерке и протянул ему комуз.

Токтогул крепко прижал к себе Топчибая, увидел стоящего в стороне сына Семенова, порылся в кармане, вытащил темиркомуз и, наиграв на нем мелодию, сказал

— Инструмент мал—душа большая надо На!—протянул он темиркомуз сыну Семенова

Из тугаев появились несколько всадников и, нахлестывая нагайками коней, мчатся к юртам

Еще не подъехав к Токтогулу, они кричат.

— Эй, Токтогул! Собирайся!

— Сам Керимбай прислал нас за тобой!—кричит Айдар, джигит в лисьем малахае, богатой одежде.

Зачем я ему нужен?—спросил Токтогул, прижимая к себе сына

Из юрты вышла Тотуя, она внимательно слушает Айдара

— Мой повелитель устраивает поминки по отцу своему, достопочтенному Рыскулбеку На пир приглашены знаменитые певцы всех стран света. И тебя зовут гордись...

Тотуя, услышав эти слова, быстро пошла к коню, стала его седлать.

Токтогул молча продолжает строгать палочку Семенов стоит рядом с ним.

А джигиты, приехавшие с Айдаром, понеслись по лугу, крича

— Собирайтесь, пастухи,—хозяин зовет вас на пир!

Из юрт выбегают сартары, на ходу натягивая одежду

Маленький рыжий киргиз Чоке напяливает рваный камзол, высохшая женщина, его жена, протягивает ему хурджин

Поезжай, да смотри не забудь привезти хоть кусочек, наказывает ему жена Помню, в прошлом году ели мы такой жирный бишбармак...

— Поедешь?—спрашивает певца Семенов.

Токтогул молчит.

— Поезжай, Токо, говорит Тотуя Они сильные, богатые, дадут тебе баранов У нас семья, поезжай.

Токтогул недоволен

— Ты извини, друг, женщина.

К нему подходят Сарыуста, Нурмамбет, Кулуке.

Айдару надоело ждать.

— Что ж? Или испугался состязания со знаменитыми певцами?

Токтогул рванулся вперед, но сдержался, к нему подбежал Чоке

— Поедем, Токо! А? Поедим хоть раз всласть!

Токтогул взял его за плечи.

— Чоке, Чоке, мало ли они над тобой издевались?

— Ах, Токо. Ты сыт, а я всегда голоден. Поем хоть раз

Токтогул посмотрел в глаза Чоке долго и внимательно.

— Да,—сказал Сарыуста, голодные, конечно, на пир поедут Как остановишь?

— А если не поедем—сживут со свету всех сартар,—проскулил пожилой маленький киргиз, подходя к Чоке и таща его за рукав Пойдем, кум Токо тебя не накормит.

— Поезжай, спой В этом жизнь твоя .. говорит Семенов

— Баям не хочу,—возражает Токтогул.

— А разве там только баи будут?

Токтогул посмотрел на друга

К Токтогулу подошла седая высокая женщина—его мать Бурма и положила руку на плечо сыну. Ее тонкое благородное лицо озарено орлиным мудрым взглядом Ей лет пятьдесят, лицо ее вдохновенно, страстно и молодо.

Токтогул посмотрел на мать, в ее умные, глубоко сидящие глаза.

Чоке побежал к джигитам.

Бурма что-то шепнула сыну, он выпрямился и крикнул.

— Стойте, сартары! И я с вами!

Киргизы остановились.

Вот хорошо,—восторженно закричал Чоке и бросил кверху шапку, Токо с нами!

Тотуя подбежала к мужу.

— Вот хорошо, привези больше подарков просит Тотуя

— Э, жена. Нам подарок—наша жизнь. Как бы ноги унести, и он вскочил на коня.

Сартары с криками «Токо, Токо с нами!»—подбегают к Токтогулу.

— Но не пристало нам пешком идти на пир, кричит им Токтогул.—Седлайте! У кого что есть!

С гор вниз бегут сартары, за ними—ребятишки, собаки

Семенов, крепко держа за руку сына, смотрит им вслед.

Гордо смотрит им вслед Бурма. Глаза ее светятся любовью к сыну

Слышатся призывные звуки горнов, длинных медных карнаев.

Горы плывут в этом гуле, ущелья раскрывают тропы, по которым едут всадники все на праздник. За спинами всадников, завернутые в белые покрывала женщины, на руках у них дети.

Много троп в горах, и по ним со всех сторон под гул карнаев киргизы едут на праздник, который задают в память о своем отце сыновья умершего манапа Рыскулбека, некоронованного владетеля всей этой местности

Горная река круто заворачивает и несет свои воды к большому плато, сплошь заросшему камышом и тугаями.

Из-за тугаев поднимается к небу густой дым, вырываются языки огня.

На пастбище за тугаями пылают костры, над которыми подвешены туши баранов. Пар поднимается из огромных котлов жарят, варят, парят ..

Десятки людей раскатывают, режут тесто для бишбармака, стругают морковь для плова, нарезают горы луку, разливают кумыс из бурдюков в огромные чаши, вынимают из тандыров дымящиеся лепешки.

Верхом на коне всадник тянет нескончаемый палас к белой юрте, стоящей в конце луга. Туда же несут блюда, полные дымящегося мяса.

Толпа гостей окружает широкую дорогу, по которой движутся с уги, все туда, к белой юрте с развевающимся над ней штандартом!

Блюда плывут мимо незнатных гостей, провожающих их взглядами... «Вот поедим»—вырывается у одного, и он облизывается, но блюдо проплывает мимо.

Пять джигитов, пятясь задом, подкатили к самой юрте палас.

Перед юртой, на возвышении из кошм и одеял, утопая в подушках, сидят пять сыновей Рыскулбека.

Тучный, с маленькой бородкой, хитро бегающими глазками, певец еле притрагивается к струнам увешанного амулетами комуза и поет, закатывая глаза:

Сыновьям Рыскулбека почтенного — слава!
Всюду имя Мингбая звучит величаво.

На возвышении сидит толстый и самодовольный, с длинными китайскими усами, Мингбай Он кивает головой, и стоящий за ним юноша накидывает певцу на плечи парчовый халат

И Акмат Палван — богатырского нрава. [1]
За ним мчится птицею слава

Великан с зверским лицом, все время ковыряющий в зубах, кивает своему служителю—и тот набрасывает на плечи певца драгоценную шкурку.

Слава Эгемберды, чьи стада не сочтете.

Толстый, с заплывшими от жира полусонными глазами бай самодовольно щерит клыки и машет рукой

К певцу подводят здоровенного барана с позолоченными рогами

Атакан — у бога в почете.
У него суд и правду найдете. .

И Атакан, изнеженный и томный, развалившийся на подушках, делает знак слуге· тот набрасывает на шею певца золотую цепь.

Вернейшему сыну пророка,
Стражу порядка, врагу порока
Керимбаю могучему — слава!

Худой, желчный, еще более высохший Керимбай кивает головой· и певца накрывают лисьей шубой

Около расписной кошмы, на которой сидят сыновья Рыскулбека, гарцует на коне Бахтияр и крутит ус. Он тоже повзрослел, и хотя по-прежнему красив, но лицо его еще более заносчиво и нагло.

За ним толпится народ Взявшись за руки, джигиты образуют кольцо и сдерживают напор людей, наблюдающих, как едят сыновья Рыскулбека и их знатные гости Их охраняют джигиты, помахивая нагайками...

На ковре около Керимбая сидит, запрокинув голову с чашей кумыса, толстенький офицер, еле втиснутый в жандармскую форму Это Бушен— как видно, остзейский немец, он о чем-то все время, захлебываясь, рассказывает ничего не понимающему Мингбаю. Тот снисходительно кивает головой.

Офицер пьян Ему подобострастно кто-то протягивает большую мозговую кость, но он презрительно отбрасывает ее.

На кость сразу бросаются, прорывая круг, несколько киргизов Перепуганный офицер вскакивает и берется за саблю.

— Что это? Что им нужно?—кричит он.

— Не бойтесь Они борются за честь получить от вас мясо.

Хм! криво усмехнулся Бушен.—А это. не будет как в Андижане?

— Что вы, господин офицер — Керимбай закатил глаза Вы в нашем владении А русский царь—наш царь. Наш хан Все .. все, он обвел рукой,—все здесь принадлежит нам И, значит, ему! Они все у нас вот где!—И Керимбай выпятил ладонь, сжал огромный жилистый кулак

Мингбай дал сигнал—и певец запел·

Слава белому хану —
старинному другу
Ответим услугой царю на услугу

— Спасибо. ошень спасибо. О, мы русски зольдаты,—захвастался пьяный Бушен Очень сильны Та . Я их так стреляль. этот андижански восстание не повторится

Издалека послышался мощный голос По рядам пошел шепот·

— Это Токо.. Токо поет.., слышишь?

— Где Токо? Откуда Токо?

— Его голос слышен за десять верст. .

Из-за камышей появляются с гиком и свистом, верхом на быках, коровах сартары, предводительствуемые Токтогулом, Нурмамбетом и Сарыуста

Никто уже не слушает певца—все устремились к сартарам

Офицер недоуменно спрашивает·

— Кто это?

— Э, это наши пастухи сартары. Нищее племя. Видите, даже верхом на быках приехали.

Сартары важно подъезжают к собравшимся. Впереди, не слезая с коня, Токтогул.

— Сейчас позабавимся, —говорит старший из братьев, Мингбай, и дает сигнал Бахтияру.

Тот хватает с земли косматого черного козла и мчится вдоль поляны. За ним устремляются с криком всадники. Козла подхватывают чьи-то руки, и начинается любимое в Киргизии спортивное состязание—козлодрание.

Сартары остановились, смотря на игру, —они на быках и не могут принять в ней участие.

Несутся всадники, борясь за козла.

Среди них Бахтияр.

Вдруг молча смотревший на них Токтогул пришпорил коня и помчался к всадникам.

Вдалеке происходит свалка из-за козла, козел взлетает над головами, падает в пыль, кем-то подхватывается снова.

Крепко держит козла Бахтияр, в другой руке у него нагайка с вырезанной из кости головой тигра вместо ручки. Как видно, боятся джигиты выхватить козла у потомка самого Рыскулбека.

В гущу всадников влетает Токтогул и устремляется прямо к Бахтияру.

Тот, желая уклониться, хочет перехватить козла другой рукой, но Токтогул вцепляется в козла. Бахтияр тянет к себе, зло глядя на Токтогула.

Черную тушу козла тянут к себе Бахтияр и Токтогул. Их лица напряжены, оба приподнимаются в седлах.

— Оставь... Пастуший певец... —злобно цедит Бахтияр.

Токтогул, напрягшись, склоняет книзу руку Бахтияра и вырывает козла.

Бахтияр, не ожидавший столь сильного рывка, падает с коня на землю в грязь.

Токтогул вырвался из общей кучи и, крепко держа козла, помчался к белому шатру.

Сартары первыми увидели своего Токо и возгласами радости возвестили всем имя победителя.

Под общие крики гостей, подбрасывающих к небу шапки, Токтогул подъехал к сыновьям Рыскулбека и бросил к их ногам то, что осталось от растерзанного козла.

За юртами толпятся женщины, стремясь увидеть победителя.

Керимбай насупился.

Избегая взгляда отца, подъехал Бахтияр: султан его сбит, седло набок.

Керимбай презрительно оглядывает его.

— Будь гостем, —говорит примирительно Мингбай и пододвигает Токтогулу блюдо с дымящимся мясом.

— Ты всех сартаров в гости звал, бай, —отвечает ему Токтогул, не дотрагиваясь до пищи.

— Он прав, —очнулся Керимбай и подозвал жестом Айдара. — Накорми достойно гостей.

Айдар понимающе кивает головой и мчится к котлам.

За ним движется толпа гостей.

С шутками и весельем идут сартары к котлам, пересмеиваясь и радуясь предстоящему пиршеству. Впереди Чоке.

Ну, «Звезда Сусамыра»,—кисло промолвил Мингбай, козел в твоих руках плясал хорошо Посмотрим, как спляшет комуз. И Мингбай громко засмеялся своей шутке. Ему вторят певец и приближенные.

— Комуз—не козел, —ответил Токтогул,—и под музыку твоей плетки плясать не будет Комуз—не баран, не конь, не юрта, он баю не принадлежит Говорит в комузе струна из жилы она Натянешь жилу, бай, порвешь Тогда не знаю, как запоешь.

— Пой! Послушаем, что ты споешь,—злится Мингбай.

Токтогул, оглядывая сыновей Рыскулбека, задумчиво перебирает струны комуза, наклоняется к нему, прислушивается к звуку, идущему из глубины, и вдруг, выпрямившись, поет:

Петь просили вы — я спою.
Так внемлите ж моим словам
Только правды не утаю
Не польстит моя песня вам

Много песен, знай, волостной,
По аулам земли родной
С юных лет пето мной
Льстивой нет среди них ни одной
Разомкну ли уста, запою ль.
Жесткость слов моих — меткость пуль.

Начался общий пир.

Забеспокоились кони в загонах

Рвутся из-за загородки гончие собаки, визжа и воя.

Машут крыльями беркуты.

Мингбай подзывает Айдара и говорит ему:

— Накорми собак. Бедные... проголодались.

Айдар понимающе кивнул и поскакал к собакам.

Сартары, перекидываясь шутками, едят у одного большого котла

Айдар выпускает собак, те бросаются к котлу сартаров.

Голодные псы, натасканные на расправу с теми, кто непокорен сыновьям Рыскулбека, поощряемые Айдаром, отнимают мясо у сартаров, лезут мордами в их котел.

— Ничего, потеснитесь,—издевается Айдар —Они тоже голодные.

Испуганный Чоке испускает громкий стон.

Токтогул, услышав стон, прекращает петь и поворачивается .

Гроза кабанов и волков, злые псы щерят пасти и огрызаются, угрожая сартарам.

Токтогул в гневе поворачивается к манапам.

Мингбай и его братья громко смеются. А певец вызывающе поет

Что замолчал? Твой черед
Славить Рыскулбека род!

Токтогул резко оттолкнул певца, так, что с него свалились подаренные шубы Он встал и крикнул.

— Эй, ты! Манапский блюдолиз! За что их славить? За то, что людей травят собаками?

Что ты! —еле сдерживая смех, недоумевает Мингбай Где травят? Собаки, бедные, тоже проголодались. Пастухи и псы — сторожа наших стад. Пусть едят вместе

— Люди! обратился Токтогул к киргизам, окружившим юрту манапов.—Долго ли будут над нами издеваться?! Долго ли будет у нас эта собачья жизнь?! Долго ли терпеть нам их власть?!

— Знай, наша власть вечна,—кричит Керимбай Пока стоят эти тугаи — все здесь наше!

А вскрикнул Токтогул —Вы князья этих тугаев? Все знают владыки тугаев — кабаны! Значит, вы — кабаны!

— Эй ты, пастуший соловей! Попридержи язык. Хочешь петь — продолжай А не то — убирайся,—орет Мингбай.

Просишь спеть? Хорошо, теперь я вам спою, князья тугаев.

И Токтогул запел:

Что для вас, пять кабанов,
Видеть, как плачет народ!
Что для вас, пять кабанов!
Только-то вам и забот
Богатеть, пять кабанов!

Сартары ножами и дубинками бьют собак.!

Нурмамбет хватает самого крупного пса за горло.

Чоке отбивается от большого пса, пряча от него баранью ногу.

Токтогул поет:

За вас, проклятых волков,
Взяться народ готов.
Вы не найдете норы,
Чтобы спрятаться, пять кабанов!

- Ах вот ты как закричал в бешенстве Мингбай Вяжите его!

Но народ не дает тронуть Токтогула.

Эркимбай бросает в Токтогула костью. Тот поднимает блюдо и надевает его на голову баю.

Сквозь ряды пробирается Нурмамбет, неся высоко над собой пса, и бросает к ногам Мингбая.

— Вот вам на поминки подарок от сартаров!

За ним подходят сартары — в руках у них дубинки и ножи

Среди них Чоке, размахивающий бараньей тушей.

Джигиты Бахтияра в страхе отступают. Пастухи встают стеной закрывая Токтогула с друзьями.

Те отступают к своим быкам и коровам.

Сарыуста размахивает пращой Нурмамбет валит двух джигитов, мешающих сартарам на пути.

Сартары вскакивают на своих быков и коров, прокладывают себе дорогу, высоко размахивая над головами дубинками.

Из-под дареной шубы высовывает голову певец и сразу прячет ее обратно залезает под барана с позолоченными рогами

Чоке, взгромоздившись на корову, положит на шею целого жареного барана и еще в руке держит котел с кашей.

Токтогул поет

Пять кабанов, трусливых и злых.

Все подхватывают его песню.

Джигиты пытаются их остановить, но гости их не пускают.

— Не дадим тронуть Токо!

— Догнать Токтогула, привезти живым или мертвым!—хрипит, исходя злобой, Мингбай

Сартары скрываются в тугаях.

Бушен, с самого начала инцидента спрятавшийся в испуге в юрте, вылезая оттуда, бормочет

— Андижан, совсем Андижан...

Керимбай слышит его слова, затем, что-то сообразив, повторяет.

— Андижан Андижан? Что ж! Может быть. . может быть. А если. .

Над джайляу несется победная песня сартаров «Пять кабанов».

Сартары едут по горным тропам и поют .

Песня затихает, еле слышны слова, затем только мелодия, угасающая на ночном пейзаже гор, на становище сартар, где слышится громкий богатырский храп,—это спят, раскинувшись в победном сне, сартары.

Разбросав богатырские руки, спит Нурмамбет, прижав к себе маленького сына.

Спит, не выпуская из рук пращу, Сарыуста.

Чоке спит, обняв баранью ногу...

Поежился Чоке—вдруг потянул ветерок, колыхнул деревья, как будто прошелся по басовым струнам, и возникла в музыке тревога, на темном небосклоне, лишь слегка освещенном луной, появились тучи.

Затрепетали травы... заволновались камыши ..

Лежит Токтогул с открытыми глазами и думает — ему не спится.

Быстро бегут облака.

Тучи закрыли луну сильный ветер подул над становищем сартаров, задирая полы юрт, заржали кони, заволновались, громко мыча, быки, залаяли собаки...

Из-за тугаев, еле освещенные неверным светом прикрытой тучей луны, появились вооруженные всадники и встали на пригорке.

Один... пять... двадцать... тридцать.

Крепко спят освещенные бледным светом луны сартары.

На нетерпеливом коне приподнялся на стременах Айдар.

Бахтияр поднял кверху нагайку с костяной ручкой.

Бушен снял с руки белую перчатку и взмахнул ею на фоне темных облаков.

С гиком устремились вперед, подстегивая коней, казаки Бушена и джигиты Бахтияра и ворвались в становище сартаров.

Верхушки гор озолотились: где-то за ними взошло солнце.

Из юрт повыскакивали полуодетые сартары, послышался испуганный крик женщин, плач детей...

Подняли головы спавшие на земле сартары, а кто залежался, того подняла плетка казака.

— Где Токтогул?—крикнул Бахтияр, гарцуя на коне.

Тотуя подползла к лежащему в юрте мужу.

— Тебя ищут русские, беги.

— Зачем? Я русским ничего плохого не сделал.

И Токтогул, потягиваясь, вышел из юрты.

По знаку Бушена на него набросились два казака и надели наручники.

Токтогул попробовал их сбросить, но казаки повисли на нем и пригнули к земле.

Из-за своей юрты вышел Нурмамбет с сыном на руках и направился к Токтогулу. Его перехватили казаки и попытались связать, но Нурмамбет развернулся и казаки полетели на землю Нурмамбет смело взял за повод лошадь Бушена.

— За что?—спросил он.

— Спроси Токтогула! крикнул Бахтияр —Где он шлялся неделю назад?

— Я? удивился Токтогул Я ездил по джайляу пел пастухам.

— Джайляу! вдруг взвизгнул Бушен, услышав единственно понятное ему слово, как будто в нем заключалось признание, и поднял на дыбы коня Врешь! Андижан! Объясни,—ткнул он плеткой в Айдара

Тот услужливо подтвердил.

— Он был вместе с теми глупцами, которые подняли в Андижане восстание против русских...

— Андижан! Слышишь!—крикнул Бушен

- Восстание? удивился Токтогул Киргизы! Слышите! Мы живем в горах и ничего не знаем. А там, оказывается, восстание было Не знал Жаль

Господин офицер, мы мирные люди, попытался объяснить Бушену Сарыуста Чем нам мешают русские? Он — певец Нурмамбет — пастух, я кузнец, чиню казаны, ружья для охоты на архаров, кабанов...

— Кабанов! —взвизгнул Бахтияр.—Вяжите их, господин офицер, вяжите

- Что он сказал!—крикнул Бушен, ничего не поняв в словах Сарыуста

Он сказал «русский—пуль-пуль», —объяснил ему Бахтияр, показывая рукой, как стреляют из ружья.

— Ах, пуль-пуль!—вскричал Бушен.—Вязать!

Он дал команду, и казаки набросились на Нурмамбета и Сарыуста и связали их. Кулуке хотел броситься на помощь, но его остановил взглядом Токтогул, кивнув ему на Тотую и детей. Друг понял и отошел к ним.

Чоке давно залез за куст, откуда недоуменно выглядывал Началась свалка Джигиты Бахтияра бьют сартаров по спинам, головам, отбирают скот, громят юрты

Нурмамбет, поцеловав сына, передает его жене; та падает на землю и, распуская волосы, громко кричит.

К Бушену бросаются женщины, простирая руки, моля о снисхождении Но он отворачивается и дает знак казакам вести арестованных.

Конвойные подгоняют Токтогула, Нурмамбета, Сарыуста

Токтогул на ходу целует жену, сына, престарелого отца К нему подходит Бурма.

Послушай, мать Правду я пел — правду сказал, в чем обвиняют—не виноват Если правду поймут — освободят Иди к Семенову, пусть напишет жалобу

— Пойду, сынок, пойду всюду пойду . Ой, легко попасть волку в зубы, да трудно вырваться . Ой, легко убить барса, да трудно от него справедливости ждать . Ой, сын мой, голубь мой, жавороночек, соловей голосистый

Эти слова Бурма говорит уже на ходу, идя вслед за Токтогулом, которого прикладами погоняют казаки Бурма идет вслед за ним и причитает нараспев

Тотуя лежит без сознания Один из джигитов хочет ее ударить, но к ней подъезжает Бахтияр, останавливает джигита, камчой поднимает ее красивую голову и долго смотрит на нее Тотуя очнулась и, испугавшись его взгляда, убегает в юрту.

Сосредоточенно смотря перед собой, сжав губы, идет Токтогул, подгоняемый казаками. Они проходят мимо его юрты.

Вдруг глаза Токтогула затуманились, он остановился и упал на колени перед ним его комуз. Сейчас его раздавят копыта коней Но взять комуз руками, закованными в наручники, Токтогул не может его подталкивает нагайкой казак

Сейдымкан увидела, как мучается Токтогул, бросилась к нему, выхватила из-под ног коня казака комуз, закрыла его своим телом Конь поднялся на дыбы, казак полоснул девочку нагайкой и проехал дальше.

Токтогул оглянулся.

Сейдымкан взмахнула комузом их глаза встретились он увидел полные слез и страха глаза перепуганной девочки

Бахтияр, гарцуя, догнал Токтогула и кричит ему·

— Ну, допелся, пастуший певец? Понял, у кого власть? Теперь сгниешь до старости, один, без родных, без друзей. Кандалы лучше звенят, чем комуз?! Почему замолчал? Не поется?

Токтогул останавливается он только что взошел на пригорок и осматривается Внизу за ним родное становище, где хозяйничают джигиты Бахтияра

— Самое время спеть,—говорит спокойно Токтогул Ты мне рот не закроешь.

И Токтогул, поцеловав на прощанье родную землю, поет

Ты прощай, река Ири-Су,
И Арым, родная земля.
Песни я с собой унесу
Те, что пел, народ веселя.

Не забудьте, друзья, певца!
Токтогула жребий жесток.
Он, как сорванный с дерева,
Уносящийся вдаль цветок!..

Сартары, услышав голос Токтогула, идут вслед за ним Старик отец, не в силах дальше идти за сыном, падает. . Бурма бежит за Токтогулом, спотыкаясь, падая, опять поднимаясь, снова бежит она рвет на себе волосы Ее традиционные киргизские причитания плакальщицы сливаются с песней Токтогула и несутся над горами, над тропами, перевалами, по которым ведут арестованных.

Лежит замертво жена Нурмамбета - ребенок ищет ее грудь, но не может взять в рот и плачет...

Кулуке гладит по голове Топчибая, утешая его ..

— Не плачь.., он вернется.

Чоке качается, причитая:

— Отняли у киргизов песню...

Ведут арестованных по родным горам.

По пути встречные киргизы падают на землю и прощаются с Токтогулом

А певец идет, прямо неся голову, спотыкаясь на камнях, и поет

Я как певчая птица был,
Песни пел, не жалея сил,
Песни эти правде верны,
За собой не знаю вины
Будь свидетелем, мой народ.

И эта песня так тосклива, что сливается с песней Бурмы, которая давно отстала от арестованных, но продолжает все идти вперед и вперед, целуя их следы, проклиная тех, кто арестовал ее сына

Над проходящими арестантами склоняют кроны деревья

В вышине парят птицы. выбежал на скалу джейран и остановился как вкопанный .

Токтогул поет о родной природе, родном крае.

В пыли, на тропинке, лежит, распластавшись, вытянув вперед руки, Бурма, к ней подходит Семенов и заботливо поднимает ее с земли ..

Токтогул поет.

На всем его пути молча стоят киргизы, внимая последней песне своего любимого певца

Большие ворота тюрьмы закрываются за арестантами

В ворота стучат руки.. Это Бурма Семенов, Кулуке, какие-то пастухи .

Слышится скрипучий голос председателя полевого суда

«Они скинули с себя одежду покорности и облачились в кольчугу вражды и восстаний Напали на русских солдат и пытались захватить Андижан . А на место кокандского хана хотели посадить племянника ишана Мадали ».

Стоят в арестантских халатах киргизы, узбеки, таджики, уйгуры, мелькают их лица

«Посему наманганский временный военно-полевой суд сегодня, 3 августа 1898 года, именем императора всея Руси приговорил всех к смертной казни через повешение.

Токтогулу Сатылганову, из рода сартар, тридцати четырех лет, неграмотному, имеющему жену, но не имеющему скота, приговоренному к казни через повешение »

Лицо Токтогула, застывшее в муке. .

Говоривший сделал паузу и откашлялся.

Бледное лицо Токтогула. Пылают гневом его глаза.

Застыла в горе, прикусив руку, Бурма, к ней прижалась Сейдымкан.

Нервно теребит ус Семенов.

Голос продолжает·

«, как вовлеченному в заговор вследствие своего невежества и темноты ».

Сияющие умом глаза Токтогула, смотрящие прямо вперед,—сколько в них скорби и ненависти...

Голос продолжает все так же монотонно·

« .монаршей милостью заменить каторгой на семь лет»

Голос продолжает:

«...а селения мятежников по монаршему указанию...»

Русский царь в своем кабинете макает перо в чернила и пишет

«...стереть с лица земли».

Горят хижины..., поля..., топчут посевы всадники...

Мечется в огне скот.

Голос:

« остальных сто тридцать шесть узбеков, тринадцать кашгарцев, три таджика, среди которых один портной, один штукатур, один сапожник, один певец, а остальные не имущие ни скота, ни земли, ни ремесла,—отправить на каторгу».

Арестанты идут по хлопковым полям, среди фруктовых садов .. Среди них Токтогул, Сарыуста и Нурмамбет.

Темнеют виселицы на фоне неба, на них раскачиваются тела

Картины их пути сменяют одна другую арестантов грузят в вагоны, затем поезд тянется по пескам, их пересаживают на пароход -все это на фоне перелистываемого приговора, который читает председатель суда.

Каспийское море Закат С криком летают чайки Пароход. На палубе арестанты

Всматривается в озаренную закатом даль Токтогул Около его ног лежит Нурмамбет.

Токтогула мучают все те же мысли.

— Семь лет .. За что? В чем, жандармы, вина моя? В чем, в чем? В том, что правду я пел?

Исступленное лицо Токтогула, он пытается разорвать на себе цепи

— За что, за что меня,—говорит он уже вслух.

— Не кричи, спокойно обрывает его степенный, похожий на рабочего, заключенный.—Тебя! А нас за что?

К Токтогулу подходит Сарыуста.

— Что делать, друг?—говорит ему Токтогул.

Одна радость – вместе мы,—отвечает Сарыуста. И друзья крепко обнялись

Друзья крепко, по-киргизски обнимаются, поднимая друг друга, уже на большом тюремном дворе.

— Становись!—кричит конвойный

Друзей разлучают – партию арестованных конвойные с шашками наголо разбивают на две.

Расходятся в разные стороны партии арестантов Уходит партия, где Нурмамбет и Токтогул.

Печально смотрит им вслед Сарыуста

Раскачиваясь, идут по дороге арестанты, еле волоча ноги. Токтогул мрачно идет по грязи. К нему прикован тощий арестант. Голова его завязана обрывком зеленого платка наподобие чалмы, какую носят мюриды.

— Ты за Андижан?—спрашивает его мюрид.

— Да, —отвечает равнодушно Токтогул.

— Спасибо. Мюрид горячо пожал руку Токтогула Тот удивлен

— За что?

— Нам помог.

— А ты кто?

- Я мюрид несравненного ишана Мухамеда-Али Халифа-Мадали Он погиб, как мученик, за святую веру Если бы все, как ты, встали под священное знамя газавата, изгнали бы всех русских .

— Почему же аллах допустил, что нас заковали в цепи? Где же правда, мюрид? спрашивает Токтогул

Аллах отвернулся от нас, не дал победу, потому, что многие не соблюдают шариат, продались нечестивым младшие перестали слушать старших бессердечие хула мюрид бормочет, увлекшись своими причитаниями

Камера пересыльной тюрьмы. Ночь. Еле светит сальная свеча

Мюрид раскладывает арестантский халат на земляной пол для совершения намаза и зовет Токтогула

— Иди сюда Давай держаться вместе Все эти русские наши враги

Эти?—Токтогул недоуменно оглядел арестантов, раскинувшихся на нарах

— Молись,—согнул его мюрид и упал на колени

— Поклянемся, что как верные мюриды не отступим от газавата, иначе будем опозорены в день страшного суда и посрамлены навеки . Спасение только в вере Счастье нас ждет на небе... там, наверху.

Токтогул поднял кверху глаза мокрый грязный потолок.

Неожиданно дверь в камеру отворяется, и стражники вбрасывают огромного окровавленного человека.

Мюрид, взглянув на него, отвернулся, продолжая совершать намаз. Токтогул посмотрел на лежащего на полу арестанта, затем на мюрида и не тронулся с места.

Великан застонал и попытался повернуться на другой бок, но не смог.

Токтогул подполз к нему, вытер пот со лба, откинул русые кудри, принес в кружке воды, напоил, смыл кровь.

Светает. Токтогул сидит над гигантом и, покачиваясь, мурлычет песню

Гигант приоткрыл глаза.

— Ишь ты... басурман.. тоже запекли.

– Откуда ты?

Э, брат . Из страны далекой с Волги-матушки широкой .

Токтогулу слышится песня Семенова «Из страны, страны далекой»

— За что попал?

– За царя-батюшку для его удовольствия и спокойствия Хотели мы его с трона спихнуть, да еще не расщатали.

- Как так? спрашивает подозрительно Токтогул — Ты русский царь русский. Друг друга пихать?

Гигант рассмеялся.

— Эх ты, паря! Вот ты—за что отбываешь?

— Я то? Я белого хана не трогал. Я манапа кабаном назвал .

— А манап—это кто?

— Это? Хозяин поля, травы, скотины . Очень плохой .

— Ну вот, видишь. Они все заодно Манап—твой хозяин Царь- мой Они без роду-племени... одного поля ягода.

– Ягода? Не понимаю, -сказал Токтогул и затянул, покачиваясь, какую-то мелодию без слов

Привал в лесу у ручья.

Токтогул прополоскал горло и запел.

— Э не тяни ты! Душу выматываешь, закричал один арестант, а ну, тебе говорю!—и набросился на Токтогула с кулаками

Гигант привстал и тихо крикнул:

Не тронь, Ермолай Это свой киргиз. У него тоже душа ноет

Да что он понимает? отмахнулся Ермолай, но отошел от Токтогула

— Пока мало... но головастый .. все поймет.

Идут арестанты по дороге. Рядом гигант и Токтогул.

Токтогул Токтогул что это за имя? спрашивает гигант

- Мое имя, —отвечает со вздохом Токтогул А что, Степан, не нравится?

— Да нет, ничего... но не пойму я его. Что есть твое имя?

— Как так?

Ну, например, я Конев, понимаешь Степан Конев Это вроде как конь, понимаешь, конь и я. А ты что?

О, понял, заулыбался Токтогул А я- стой! Живи! Это Токо означает—«стой! живи! не падай!». А гул —раб.

— Значит: «живи, раб, не унывай!» Так?

— Конечно, так, —обрадовался Токтогул.
— Ну, вот, живи, брат, и не умирай, хороший ты товарищ.
Да, умирай не надо Но что за жизнь в неволе? Понимаешь, почти два года идем. Куда? Есть ли край русской земле?
Дойдем и до края, —пробурчал Степан,—до самой крайности
А разговор этот шел под тоскливую песню каторжан, которые тянули

Динь-бом, динь-бом,
Слышен звон кандальный .
Динь-бом, динь-бом,
Путь сибирский дальний...
Динь-бом, динь-бом,
Слышно там и тут —
Нашего товарища на каторгу ведут.

Нет, Степан, ты не понял Край земле будет, а где край горю? Где?
Этот край, брат, своими руками ухватить надо. —задумчиво сказал Степан,— да руки наши...— и он потряс кандалами.
Ночь, полянка, спят арестанты, перекликаются часовые
Лежат с открытыми глазами, обращенными к звездам, Токтогул и Степан.
Где-то затренькала балалайка Токтогул застонал и повернулся на бок.
— Что томишься?—спросил Степан.
— Это что играет?
— Балалайка. Не знаешь?
Нет Не знаю. Комуз знаю Не могу без комуза. Всю жизнь играл
Перед глазами Токтогула картины его детства.
Вот он в кругу сверстников играет на комузе.
Из богатой юрты выходит разодетая женщина — это жена манапа. Она набрасывается с руганью на Токтогула, отбирает у него комуз и отдает другому мальчику— Бахтияру Тот неумело держит его в руках и, рассердившись, бьет комузом Токтогула и еще двух бедно одетых мальчишек.
Токтогул бежит к дереву, под которым сидит и шьет Бурма она молода, красива, но и сейчас печальна. Токтогул плачет и прячет голову в коленях Бурмы Она гладит ему голову. Токтогул плачет.
— Мама, я так несчастен...
— Не плачь. Слезами счастье не добудешь Мужчине надо бороться за счастье. В чужом—нет счастья Сделай сам комуз, сочини сам песню—и ты будешь счастлив. Самый бедный богат, если его душа поет —И Бурма запела. Глаза ее зажглись огнем, лицо озарилось внутренним светом.
Токтогул поднял голову и, смотря на мать, запел, вторя ей
Лежит Токтогул, глядя на звезды, и вспоминает свое детство.
Теперь всё пропал, говорит он.—Комуз пропал, жизнь пропал Всё пропал, понимаешь, всё · Токтогул подбирает с трудом слова —Раньше я терпел, думал разберут, освободят. Думал большой город много правды Теперь видел сколько иду, сколько город вижу везде тюрьма есть Маленький город маленькая тюрьма. Большой город большая тюрьма Зачем людям столько тюрьма? Людям правда надо, воля надо. И понял я большая страна Россия большой правды нет Везде арестант. Зачем столько? Жизнь хороша — столько арестант не будет Жизни правды нет — арестант много. Нет России правда.

— А у твоего зеленоголового правда есть?

- Нет. И у мюрида нет. И у русского нет. Правда у того, кто работает. А кто кричи — у того правды нет... Все равно на меня кричи, на тебя кричи, богу кричи, хану кричи. Я не могу, кто кричит. Ты сказал живи. Жизнь без воли, Степан, лучше подыхай.

— У нас говорят: терпи, казак, атаманом будешь.

— Не хочу атаман. Атаман яман! Не хочу терпи! Кровь не терпи! Не могу терпи! стонет Токтогул.

У окна камеры сидит, покачиваясь в такт грустной мелодии темиркомуза, Токтогул. Он смотрит невидящим взглядом вдаль и шепчет: «Не могу никак не могу терпи...»

За ним сидит на нарах и осколком стекла обтачивает какие-то дощечки Степан.

Усталые, отдыхают на нарах арестанты.

Токтогул стонет, он вцепился руками в решетку окна.

— Поймают — убьют. Куда убежишь в этих... —И Степан тряхнул кандалами.

— Пусть, — шепчет страстно Токтогул. Пусть нога отрежу, рука отгрызу на живот доползу.

— Эх ты, разве один убежишь, потерпи. Отойди от окна—застрелят. Вот комуз тебе сочиняем.

— Не могу терпи! Не могу... лицо Токтогула полно решимости, он мечется, рвет на себе цепи...

И вот он бежит по лесу, грудью рассекая кустарники, спотыкается, поднимается, снова бежит ему мешают кандалы, он пытается освободиться от них, сбить их камнем... Слышен лай собак, шум погони звенит колокол ..Токтогул мечется в разные стороны, бросается в канаву...

Токтогул на животе ползет по канаве и не видит рядом ног стражника.

Тяжело дыша, подползает Токтогул и пытается сорвать кандалы. Рука с прикладом, дождавшись, пока к ней подползет Токтогул, замахивается и опускается на его спину.

Бьют Токтогула в камере.

Молча сидит в другой камере Степан, вздрагивая от ударов, сыплющихся на Токтогула.

Скрипучий голос невидимого чиновника равнодушно объявляет

«За побег добавить еще пять лет каторги»

Брезжит утро. Уходит партия арестантов. Оборачивается Степан и смотрит долгим взглядом в окно за ним Токтогул, грустно провожающий взглядом своего друга. Нурмамбет перевязывает ему раны.

Токтогул бормочет:

— Все равно убегу.

На пароме переправляются через большую реку арестанты. Тесно прижавшись друг к другу, сидят Токтогул и Нурмамбет. Токтогул не сводит глаз с конвойного. Вот тот закурил и отвернулся. Токтогул толкает плечом друга - и оба прыгают в воду.

Плывут беглецы пули преследуют их вот уже и противоположный берег... песок... просека... Выбираются на отмель. Но Нурмамбет ранен.

Слышен лай собак, крики. Токтогул держит на коленях голову умирающего друга.

- Беги, -шепчет Нурмамбет —Беги... сына... сына сбереги

Крики, топот сапог На Токтогула набрасываются стражники и вяжут Заносят нагайку—удар!

Бьют Токтогула в камере Он, стиснув зубы, молчит, только слегка вздрагивает от каждого удара.

Тот же скрипучий голос объявляет «За вторичный побег добавить еще пять лет каторги...».

Токтогул в кандалах идет в цепочке арестантов звучит та же песня «Слышен звон кандальный ».

— Погиб Нурмамбет Где Степан, Сарыуста шепчет Токтогул —Один я остался, один...

– Зачем один?—возражает прикованный к нему цепью рыжеусый татарин – Я есть.

— Ты? спрашивает недоуменно Токтогул, очнувшись от тяжелых дум

— Я.

— Хозяина пихал?—спрашивает Токтогул

— Конечно, пихал,—улыбается татарин.

— Ну, давай дружить.

— Давай, -и пошли, нога в ногу, переваливаясь в такт песне

— Теперь не побежишь?—спрашивает татарин.

— Побегу. Домой надо,—вздохнул Токтогул.

Он прыгает на ходу из вагона.

В лесу его ловят. Бьют.

Скрипучий голос объявляет. «За неоднократные побеги установить срок каторги двадцать пять лет».

По высокому лесу идут в кандалах каторжане Среди них Токтогул Мысли тревожат его, складываются в стихи

Дорога длинна, длинна,
Все та же страшная ширь
Бреду, день и ночь бреду
Во тьму, в ледяную Сибирь...

Слышен стук топоров и шум падающих деревьев. Шумит листва. Поют птицы

Просека. Работают каторжане Среди них выделяется один огромного роста

Токтогул бросается к нему.

— Степан!

Друзья обнимаются. Радостная встреча Поют птицы Шумит листва Качаются кроны деревьев — валится одно, трясется другое

Кроны деревьев, колышимые ветром, окрашиваются в осенние цвета - листья осыпаются каждый удар топора вызывает дождь листьев

Каторжане прорубают просеку.

Пробираясь через сваленные деревья, идет человек в шляпе, куртке и сапогах

— Берегись!—кричат каторжане.

Человек в шляпе вовремя отскакивает.

Каторжане здороваются с ним видно, это старый знакомый, он подходит и раздает им табак.

Токтогул и Степан валят большое дерево за ним открывается огромное озеро. Это Байкал!

— Ну вот, Токо, и край, — говорит Степан, снимая шапку перед величием природы ..

— Смотри, пожалуйста!—удивляется Токтогул, — и у нас такое есть. Иссык-Куль! Совсем красивое!

Токтогул широко раскрытыми глазами смотрит на озеро

Казалось, пропали для него и каторга, и товарищи, а видит он перед собой только родной край .. теплое озеро, и летают над ним яркие фазаны, солнце серебрит ели.

«Да, — думает Токтогул, — пробивали, проложили мы дорогу Куда? Чем дальше идем — все дальше уходим. Зачем мне эта дорога? Мне нужна дорога домой. Эх, повернуть бы эту дорогу, да к киргизским горам А вдруг по дороге враг придет? Но почему же обязательно враг? А может, и друг? На земле друзей много. Это пока они в кандалах Вот сколько друзей у меня! К нам придут, нам помогут Только нет у нас такой дороги На пути к нам часовые расставлены не пустят они друзей . Эх, и доля моя, доля сколько дела сделал, а дому от этого пользы нет, нет и народу моему пользы».

— От-ды-хай! Пе-ре-кур!—слышится голос стражника.

И мигом наполнилась просека каторжанами — сложены топоры, опущены пилы, собираются все на чистой поляночке, освобожденной от деревьев

Токтогул берет из тачки почти готовый комуз и дострогивает его топором

— Гляди, «инженер» идет, — заметил один из каторжан

Между деревьев, оглядываясь по сторонам, идет человек в шляпе Он подошел к группе, сразу закрывшей его своими широкими спинами

— Ну, «инженер», что принес?—спросил Степан.

— А, и инструмент готов, — улыбнулся «инженер».—Ну, давай песню,—сказал он оглядываясь.

— Нет,—вздохнул Токтогул — Жила нет Играй не будет

— Есть и струна,—сказал «инженер» и вытащил из кармана виток струн.

Обрадованный Токтогул мигом натянул струны, попробовал звук.

Степан попросил Токтогула:

— Спой, друг, что-либо подушевнее.

Но Токтогул уже перебирал пальцами по комузу, и вдруг, закинув голову назад, запел чистым, серебристым голосом, как жаворонок, взбирающийся ввысь. Но вот в музыке послышалась тревога — это появился стервятник и камнем бросился на жаворонка

«Инженер» вытащил из-за пазухи пачку газет и листовок

— Посмотрите, что мне рыбак принес.

Листовки пошли по рукам.

Токтогул не только голосом, но и музыкой мастерски изображал этот поединок в воздухе — вот взвился снова жаворонок, опять бросился на него стервятник и камнем придавил к земле Трепещет жаворонок, жалобны его стоны, бьет он крыльями по земле — вот удается ему вырваться из когтей стервятника, уползти от него .

Замолчали каторжане, увлеченные мастерством Токтогула

Жаворонок вырвался из когтей стервятника, но лишился перьев, и его крылья потеряли мощь он не может взлететь. Смеются над ним другие птицы—жаворонок гол А он, перескакивая с ноги на ногу, так жалобно поет, что затих смех у слушающих, и все сочувственно вздохнули, когда Токтогул, окончив, сказал

— Вот и я, как этот... жаворонок...

— Да... все мы жаворонки... —задумчиво сказал Степан.

— Хоть и на своем языке пел, а всем понятно, подтвердил пожилой каторжанин.
— У птиц, как и у людей, судьба одна, добавил другой.
Люди сами свою судьбу могут определить,—сказал «инженер» Читай!
Слушайте! сказал Степан —Вот душевные слова, и прочел листовку — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Угнетенные всех наций! Доколе будем терпеть рабство и гнет? За свободу, за братство! Долой царя!»
Токтогул услышал и шепчет «Соединяйтесь всех наций это хорошо. Свобода—совсем лучше!»
Подошел стражник, его заметили, но поздно.
Токтогул изловчился и, выхватив листовку из рук Степана, сунул ее в комуз, заиграл и запел русскую «барыню».
Один из каторжан вынул платочек и пошел в танце
Стражник подошел, подозрительно оглядываясь, чувствуя что-то неладное.
— А ты чего сюда пришел, господин хороший? набросился он на «инженера».
— За табачком,—спокойно глядя ему в лицо, ответил «инженер» и набил трубку.
Прохаживайте Не велено вас, ссыльных, сюда пускать,—проворчал стражник
— Пожалуйста Уйду. Будьте любезны,—вежливо, но насмешливо ответил ему «инженер» и, выпустив дым изо рта, встал и пошел, проходя мимо стражника, он приподнял шляпу.
Стражник злобно посмотрел ему вслед, но тот, уже не оборачиваясь, ловко перескакивая через поваленные деревья, уходил в лес. Затем вдруг обернулся, приподнял шляпу, повторил «Будьте любезны» и пошел своей дорогой
Стражник разозлился и обернулся, ища, на ком сорвать злость.
В это время он увидел усердно поющего Токтогула
— Ты почему орешь?—закричал он Что за пение? По какому праву?
— Почему? переспросил Токтогул Душа поет. Твоя душа не поет —ты кричишь. Моя поет. Я пою. Радуюсь.
— Кака така может быть радость?—подозрительно спросил стражник.
— Праздник,—ответил Степан.
— Какой?—оторопел стражник.
— Престольный,—ответил тот серьезно. Не знаешь? В Петербурге, славном граде, чуть царя с престола не спихнули Да жаль, отстрелялся. Царя спасли Россию угробили. Вот мы и празднуем.
Токтогул вспомнил понравившееся ему слово и крикнул
— Праздник всех наций! Братство...
— Чего? налетел на него стражник. -Молчи, инородец чертов!—И, выхватив из рук Токтогула комуз, разбил его о дерево.
Из комуза выпала листовка. Стражник схватил ее.
Возмущенный Токтогул хочет броситься на стражника, вцепиться ему в горло Но дружеские руки Степана перехватывают его.
— Нишкни... застрелят. Теперь, брат, держись!
И верно, стражник уже взял на изготовку ружье, и на его крик бежали остальные охранники
Стражники окружили каторжан.
Высоко в небе вьется сокол.
Токтогул сидит за решеткой и смотрит в окно на сокола, взвившегося в небо

И думает Токтогул тяжелую думу, полную тоски по родной стране гор

— Если б был я соколом,—думает Токтогул, не терял бы время в этом холодном краю, а полетел бы к нашим горам.

В музыке появляется мелодия песни Токтогула, в которой он прощался с родными горами, и вот сокол взвился и полетел Летит он над снежной тайгой, какими-то суровыми горами, песчаными пустынями .

И вот сокол уже парит над киргизскими горами, покрытыми елями и зарослями арчи.

Джайляу и тугаи Арыма.

Высоко в небе парит сокол, снижаясь к земле и снова взвиваясь ввысь.

На лугу пасет единственную корову Топчибай. Мальчик на темиркомузе продолжает мелодию, начатую там, в Сибири, Токтогулом

Из тугаев появляются всадники—это Бахтияр, Айдар и джигиты

Они подъезжают к Топчибаю Его отделяет от всадников ручей

— Эй, щенок, гони сюда корову,— кричит ему Бахтияр

Зачем? — спрашивает мальчик. Нам корова самим нужна

Бахтияр громко смеется.

— Это уже не твоя корова.

— Ну да Как будто я не знаю,— отвечает уверенно Топчибай. А чья же? Ведь не твоя?

— Именно моя.

— А мы ее тебе не продавали.

— Довольно болтать,— рассердился Бахтияр.— От земли не видно, а туда же — раскудахтался. Как отец!

Айдар забрасывает аркан и, зацепив корову за рога, тащит ее к себе Топчибай уцепился за корову и кричит Бахтияр отталкивает его. Топчибай падает, ударившись головой об камень На крик Топчибая из-за юрты выбегает мальчик — это Ерке Он бежит на помощь товарищу и кидает в Бахтияра камнем

Из-за юрты выбегает, оторвавшись от стирки, Тотуя, руки у нее мокрые, рукава засучены, платье расстегнуто Она подбегает к Бахтияру и, умоляя оставить корову, бросается в ноги его лошади

Бахтияр смотрит на ее красивое лицо, извивающееся тело и, остановив жестом Айдара, подъезжает к юрте, из которой уже вышла Бурма.

— Эй, старуха,— кричит он,— надо платить долги.

Бурма молча стоит и презрительно смотрит на него.

— Чего молчишь? — злится Бахтияр.— Ну!

— Если корову возьмешь — хорони нас всех, - говорит наконец Бурма

Слушай, старуха. Врал твой сын Я не кабан, а человек. Оставлю корову А ты мне за все долги ее отдай, - он показал на лежащую в пыли Тотую.

Что ты! От живого мужа жену Побойся бога, - замахала руками Бурма

Не жив он Давно умер Нету Токтогула Я знаю, кричит Бахтияр — Умер он в Сибири.

Врешь, отвечает Бурма - Он жив Я знаю Я верю только собственному сердцу

— А я говорю — умер. Пой по нему поминки.

- Не верю Я еще на твоих похоронах попою, собака, - кричит Бурма

— Тьфу, проклятая, накаркаешь еще

— Не нравится мое пение — не приезжай.

Зачем ты мне нужна? Отдай Тотую — все долги закрою и еще добавлю. Ну? Все равно ведь не вернется...

- Вернется! Убийца! Кабан! Убирайся отсюда! — и Бурма схватила аркан, готовясь забросить его на Бахтияра.

Тот испугался и ускакал.

Тотуя встала с земли и долго смотрит ему вслед.

Ерке гладит Топчибая и говорит:

— Не беспокойся, отец вернется.

Айдар скачет за Бахтияром, таща на аркане корову.

Грозно смотрит вслед им Бурма.

Низко спустился сокол, как бы разглядывая, что происходит на земле, а затем взвился снова в небо, полетел прочь от этого грустного места. Не умолкает мелодия, которую играл на темиркомузе Топчибай.

Плывут пейзажи гор, песков, лесов...

Сидит у окна карцера за решеткой Токтогул и поет:

Точно пуговка, слаб и мал,
Сиротой остался сынок.

Горько плачет старушка мать,
Одиночеством сражена.
Как вдовица в огне сгорать
Остается Тотуя — жена.

Угнали меня в Сибирь —
В дальний край бессолнечной мглы,
В снеговую, страшную ширь...
На руках моих кандалы.

Грудь наполнил мне горя дым,
Застилает мой взор слеза.
Коль обратно вернусь живым,
Бахтияру вырву глаза!

Слышится крик жаворонка.

Токтогул прислушивается, очнувшись от воспоминаний.

К окну подползает Степан.

– Тебе бежать надо,— шепчет он. — Иначе погубят... Мы так порешили. Запомни, когда еще раз прокричит жаворонок...

Токтогул прижимается к решетке. Замолк шепот. Тишина.

Издалека, от бараков каторжан, слышится крик жаворонка, затем песня:

Славное море, священный Байкал
Славный мой парус, кафтан дырявый...

Слышатся грома раскаты...

Выстрелы. Собачий лай. В темноте куда-то прыгают какие-то фигуры. Рухнул часовой. Закачались сосны. Куда-то мчится в темноте, лихо заворачивая, телега. Чьи-то руки размыкают кандалы. Кто-то нахлобучивает шапку... напяливает полушубок... Слышнее лай, топот ног... На верхушке сосны какая-то фигура, сосна раскачивается и вдруг перегибается через реку, и человек прыгает на другое дерево, на том берегу.

Долго тяжелые цепи носил,
Долго бродил я в степях Акатуя.
Старый товарищ бежать пособил,
Ожил я, волю почуя.

Лают собаки, потерявшие след... Вот склонился над Токтогулом «инженер», сует ему в карманы какие-то свертки, документы, фонарь.

— Будешь ты теперь нанаец Аким,— шепчет «инженер» И бежать тебе, Аким, через сто городов И в каждом городе встретят тебя сто хороших людей

Песня все продолжается, громче и звонче, но теперь уже не хор, а один старческий тенорок поет:

Славный корабль, омулевая бочка
Эй, баргузин, пошевеливай вал,
Плыть молодцу недалечко.

По Байкалу плывет рыбачья лодка На лодке стоит во весь рост старик рыбак На дне лежит сеть, но под сетью не рыба трепещет, а свернувшийся калачом Токтогул

Лодка пристает к рыбачьей пристани Туманный рассвет

Рыбак выносит на берег сеть, ему помогает Токтогул он в большой шапке-ушанке, тулупе.

Подходит полицейский и смотрит на Токтогула.

— Что за помощник, Митрофан?

Так, алтайца одного подобрал — ничего, ловкий Или нанай он...

— Ишь ты,— засмеялся полицейский - Нанай! А я думал китай Все похожи на одну рожу.

— Люди все на человека похожи, отвечает рыбак.— Особливо, коли они люди

Токтогул смотрит вслед уходящему полицейскому и говорит.

— Похожи, да не схожи. Друга угадать надо.

И Токтогул крепко пожимает руку рыбаку Тот достает из-под мешка балалайку и протягивает ее Токтогулу.

Это «инженер» велел тебе передать Говорит, помрешь без музыки Аль правда?

— Правда,— ответил Токтогул и облобызал рыбака

Тот махнул рукой.

— Дальше — знаешь?

— Найду — И Токтогул пошел в тайгу.

Колышутся верхушки вековых деревьев.

Куда ни глянь — тайга.

О чем шумят деревья? Волнует их ветер, сгибает к земле, да никак гордых не склонит, не сломает.

Идет Токтогул по тайге...

Шилка и Нерчинск не страшны теперь. .
Гончая стража меня не поймала,
В дебрях не тронул прожорливый зверь.
Пуля стрелка миновала

Токтогул по полотну железной дороги подходит к будке стрелочника и входит в нее.

Токтогул сидит в жарко натопленной избе и слушает какого-то оратора — высокого, пламенно заразительного, красивым гордым жестом поминутно отбрасывающего назад волосы .

Токтогул влезает на паровоз, куда подсаживает его машинист

Ветер ласкает лицо Токтогула

Мчится паровоз. Клонятся от сильного ветра сосны...

Шел я средь ночи, средь белого дня
Вкруг городов, озираясь зорко
Хлебом кормили крестьянки меня,
Парни снабжали махоркой ..

Метет ветер снег, закрывая все, настигая живое, засыпая сугробами, беснуясь вьюгами, и уже не поймешь то ли это бугры с елями или домишки деревянного городка, и что там сверкает — волчьи глаза или жировушки в окнах

И в какой-то сугроб стучится не то человек, не то медвежья шкура мохнатая, снегом обсыпанная, нивесть откуда появившаяся ночью на этой широкой, прямой поселковой улице.

Сугроб распахивается, пылающая печь проглатывает существо в шкуре и захлопывается снова — ничто больше не нарушает темь и царство вьюги

В сенях друг против друга стоят постепенно оттаивающий человек в медвежьей шубе и маленькая, лет десяти, девочка с косичками, в заплатанном платье

Постепенно из шубы появляется лицо Токтогула. Он удивленно смотрит на девочку, та отставила одну ногу и держится за ручку двери, готова при первой же опасности удрать.

Токтогул осматривается и, заметив большой почтовый ящик, облегченно вздыхает

— Здесь почта, да?— спрашивает он девочку.

— Почтовое отделение,— отвечает важно девочка — У вас письма? Давайте

— Нет, с сожалением говорит Токтогул, письма нет. Отдыхай хочу. Спать, объясняет он и чуть не падает.

Но в это время открывается дверь, и Токтогул видит длинного человека в каком-то мундире с блестящими пуговицами Он моментально бросается к двери, ведущей на улицу. Девочка пугается и кричит:

— Папа!

Из комнаты появляется почтовый чиновник

Токтогул никак не может справиться с засовом, оборачивается, видит почтового чиновника в лицо и вдруг радостно вскрикивает, бросаясь ему на шею.

— Василь! Семенов!

— Токтогул!

Объятия, поцелуи.

— Как дома?— спрашивает Токтогул.

— Не знаю Давно я оттуда. Выслали Слишком с киргизами подружился.

— Вот как , загрустил Токтогул — А я с русскими друг стал. Домой пустят?

— Домой-то? Дома каждый куст свой

Вошел рослый паренек лет пятнадцати.

— Не узнаешь? Это мой Сатым. Ты ему и имя дал.

— А я вас хорошо помню Вот и подарок ваш всегда со мной — Сатым вынул из кармана темиркомуз и заиграл.

Токтогул прослезился

— Как-то мой Топчибай? Наверное, как ты, большой стал. , Токтогул вдруг встрепенулся — Слушай, Василь, мне домой надо Скорей домой Ты не знаешь, где здесь Иванов?

— Знаю

— Зови его скорей. Домой надо И Токтогул заторопился

— Я Иванов!

— Ты? Ты ж Семенов!
— Пока сюда добрался — Иванов стал. Понимаешь?
— Вот хорошо! — Токтогул засмеялся. — Понимаю. Конечно, понимаю. Я сам, брат, теперь Аким. Красивое имя! Правда? Вот хорошо! Шел, шел... и нашел.
— Так это ты Аким?
— Я, я! — И Токтогул счастливо засмеялся. — Помнишь?

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей
С завешенным окном.

Там огонек, как звездочка,
До полночи светил,
И ветер занавескою
Тихонько шевелил...—

спел Токтогул.— Твоя, Василь, песня...
— Теперь, брат, другое время — другие и песни. Про Ленина слыхал?
— Конечно. Я много слыхал. Вот,— и Токтогул хлопнул себя по лбу,— сундук полный. Домой везу. И-и... далеко был. Год иду. От хорошего человека к хорошему человеку. Хороший человек и к тебе послал. Один шел — много скучал. Эх, давно мы с тобой не пели, Василь.
— Что ж. Слушай наши новые песни, коли ты теперь Аким.
И Семенов снял со стены гитару и запел:

Вихри враждебные веют над нами,
Темные силы нас злобно гнетут.
В бой роковой мы вступили с врагами,
Нас еще судьбы безвестные ждут.

Но мы поднимем гордо и смело
Знамя борьбы за рабочее дело.
Знамя великой борьбы всех народов
За лучший мир, за святую свободу.

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ!

Эта же песня несется над снежными просторами, по которым мчится тройка...
Подкатывает к почтовой станции.
Из возка вылезает Семенов.
— Лошадей! — кричит он.— Важная почта.
У тюка с почтой стоит в шубе человек. Через его плечо висит винтовка и... балалайка.
Недоуменно смотрит на нерусское лицо охранника почтовый чиновник.
— Текинец! — многозначительно говорит Семенов.
Почтовый чиновник понимающе кивает головой и выводит лошадей.
Мчится тройка по накатанной дороге, по пустынной степи. На запятках — Токтогул, он кричит что-то, вернее, поет навстречу ветру, проносится тройка через сибирские городки — шлагбаумы поднимаются, солдаты, видя флажок почты, берут на караул. Кричит навстречу ветру Токтогул:
— Домой! Домой!
Сани вязнут в песке, смешанном со снегом. Перед путниками большая река.
Семенов и Токтогул стоят рядом и смотрят на быстронесущуюся воду.

— Дальше дороги нету,— говорит Семенов. В эти степи почта не ходит. Нам направо, тебе — налево.

— Дорога домой всегда легка.

Токтогул отдает Семенову винтовку, обнимает его, идет к парому.

Семенов долго смотрит ему вслед.

Вот паром пристал к тому берегу. Маленький человек спрыгнул на берег, обернулся, помахал балалайкой и скрылся вдали.

К Семенову подъехала тройка. С нее соскочил жандарм.

— Это вы везли беглого?

— Обыщите,— поднял брови Семенов.

— Непременно.

И в возке почты стали искать, но исчез беглый, и сколько жандарм ни кричал на Семенова, ни топал ногами, ничто не помешало Токтогулу скрыться в казахской степи.

Вот пьет он жадно из чаши у русской женщины воду.

Вот пьет так же жадно у казашки из бурдюка кумыс.

Идут по пескам его натруженные ноги. Остановился, снял самодельные из сыромятной кожи сапоги... обмыл у реки окровавленные ноги.

Еле передвигает он окровавленные ноги, падает в песок... Подбирают его чьи-то дружеские руки...

Шепчут его губы...

— Уже больше года иду... где же ты, моя родная земля?

Он пьет из дружеских рук казаха-охотника...

Еле держится руками за спину охотника, чтобы не упасть с верблюда...

Лежит в беспамятстве на кошме и бредит...

— Жаворонок я... бедный жаворонок... ах, почему не сокол?

Мерно качаются верблюды. На одном из них, в корзине, лежит Токтогул. Возникает его песня «Турунтай».

Перебирая струны балалайки, поет Токтогул свою песню.

Слушают его казахи, сажают на коня. Он отъезжает, попрощавшись с ними.

— Горе теперь позади...

И сразу... въезжает галопом на гору... вьются в небе птицы, звонко поют, кругом родная природа, бегут реки, шумят деревья, пасутся стада...

Скачет Токтогул по горам, быстрее и быстрее несется он на коне, как будто летит по облакам...

Вдруг осаживает Токтогул коня.

Перед ним... джайляу. На нем пасется скот. Юрты стоят...

Токтогул спускается с горы и невольно останавливается.

Внизу знакомая картина бедного аила.

Сначала еле слышно, затем явственнее слышит он знакомую мелодию.

Поет женский голос. Да, да — это его песня «Пять кабанов»!

Жалобы вдов и сирот,
Что для вас, пять кабанов!
Видеть, как плачет народ,
Что для вас, пять кабанов!
Только-то вам и забот —
Богатеть, пять кабанов!

Это поет женщина, склонившись над колыбелью своего ребенка.

— Не плачь, а то услышат пять кабанов,— шепчет она

Ребятишки, играющие около юрты в войну, поют

Мы идем на вас в поход,
Пять злых кабанов

— Не забыли тебя, Токо, не забыли, шепчет растроганный Токтогул и быстро подъезжает к юрте Женщина испуганно вскакивает и пытается скрыться. Из-за юрты выходит старик и низко кланяется Токтогулу, не узнавая его. Токтогул в чужой, казахской одежде, на хорошем коне.

Токтогул, видя, что его никто не узнает, спрыгивает с коня, прикладывает ладонь ко рту, как рупор, и начинает петь:

За вас, проклятых волков,
Взяться народ готов
Вы не найдете норы,
Чтобы скрыться, пять кабанов!

Изумленные, появляются из юрт жители аила.

В горах останавливаются и прислушиваются пастухи.

— Только Токо мог так петь! — говорит полуслепой старик — Ослеп я, скажите, кто украл его голос!

— Токо! — кричит пожилой киргиз и бросается к Токтогулу

- Токо, Токо! кричат киргизы и бросаются к певцу, целуют его

— Токо, Токо! — кричат, скача на лошадях, юноши. — Токо вернулся!

Со всех сторон бегут к юрте люди

Токтогул сидит в юрте на почетном месте, поет, аккомпанируя себе на балалайке:

Дали в руки мне топор,
Погнали в лесные края
Я подумал, конец мой скор,
Вот она, смерть моя!

Жизнь пронеслась в глазах
Сердца стремителен бег,
Вижу: рядом казах,
Русский, киргиз, узбек

Вижу, стоят вокруг
Несчастные, как и я
Каждый мне брат и друг,
Узники, как и я

Разум и сердце мне
Покрыла страданья пыль
О Киргизия, постарел
В муках каторги твой соловей.

Люди толпятся около юрты — это пастухи, хлебопашцы, голытьба киргизская, мужчины и забывшие о стеснении женщины все лезут в юрту Наконец кто-то догадывается режет ножом кошму открывается всем круг, в котором сидит Токтогул с балалайкой в руках

— Еще, еще,— кричат люди

— Мы столько лет не слыхали твоих песен, Токо, шамкает старик.

Я столько лет не видел отца, мать, детей, жену, - говорит Токтогул

Старик замолкает и отворачивается.

В тревоге смотрит на него Токтогул.

Молчат остальные. Тихо стало...

Токтогул встает.

— Ну что ж. Поезжай сам,— говорит старик. Но постой: в чужой одежде испугаешь своих

Народ одевает Токтогула, каждый несет что может.

Токтогул вскакивает на коня и мчится — по горам, долинам, перевалам . Его сопровождают два всадника с полными хурджинами

Вот уже родной Арым Мрачно наступают туган на пастбища. Мирно вьются дымки около юрт.

Токтогул, непрерывно стегая коня, мчится к юрте к той, что роднее ему всех других

Около юрты сидит и покачивается в причитаниях Бурма

Кажется, все эти годы не вставала она с этого места, но вот теперь какая-то сила поднимает ее и бросает навстречу мчащемуся к ней всаднику Она бежит, бежит изо всех сил, спотыкаясь, чуть не падая. Ветер развевает ее седые волосы.

Только материнское сердце могло на таком расстоянии узнать Токтогула

Сын спрыгивает с коня, бросается к матери, целует ее колени и землю родного становища

Токтогул видит рваные ичиги матери, ее драный халат

Он обращается к своим спутникам, почтительно остановившимся в отдалении Те передают ему хурджин

Токтогул достает оттуда новый халат, платье, ичиги и протягивает их матери.

Бурма гладит его лицо, и слезы текут по ее изможденным щекам. Седые волосы космами спадают на плечи.

Токтогул поднимает лицо, спрятанное в коленях матери, и спрашивает

— Где отец?

Бурма встает Лицо ее сурово. Она протягивает руку и показывает на могильный холм с воткнутым в него шестом с белой тряпкой

Почему нет Топчибая? — уже тревожно спрашивает Токтогул с дрожью в голосе

Бурма молча показывает на другой холм, поменьше.

Токтогул бежит к этим могилам и бросается на землю, плачет, прощаясь сейчас с отцом, сыном.

Молча стоят вокруг полные уважения к его горю сартары, прибежавшие приветствовать своего любимого певца

Токтогул, пошатываясь, идет к своей юрте Заглядывает в нее. Там он видит красивую, статную девушку, удивленно осматривает юрту.

— Ты кто?

Девушка внимательно смотрит на него.

Он выбегает, кричит:

— Где Тотуя?

Бурма кладет руку ему на плечо.

— У тебя нет жены, сын мой...

— Где, где она? — осматривается в смятении Токтогул, ища еще один могильный холм

Всё, всё унесли кабаны, – говорит сурово Бурма, – и скот, и утварь, и Тотую увел Бахтияр.

В бессильной злобе Токтогул ломает камчу, бросает на землю, топчет

— Сартары,— кричит он, – что делать? Доколе...

— Ты жив, сын мой. Это главное, говорит Бурма

— Ты жив, Токо, значит, мы богаты,— говорит Чоке, смотря на него преданными глазами

А что делать - ты научи, говорит ему Кулуке, постаревший, но такой же сильный, жилистый Рядом с ним стоит юноша это Ерке Они подходят к Токтогулу и обнимают его.

- Ерке, говорит Токтогул, будешь мне вместо Топчибая

Ожидает своей очереди женщина, которую поддерживает за руку подросток. Это жена Нурмамбета Она оглядывает спутников Токтогула ищет, нет ли среди них мужа

Токтогул обнимает их и на немой вопрос машет рукой

Жена Нурмамбета падает на землю и кричит.

Токтогул подходит к своей юрте в сопровождении Бурмы, Кулуке и Ерке

Из юрты выходит девушка и, уступив им дорогу, молча останавливается у входа

— Ты кто? — снова спрашивает Токтогул.

— Не помнишь? — спрашивает Бурма.

Девушка посмотрела смело прямо в глаза Токтогулу и вдруг скрылась в юрте

— Только она мне и помогала — никуда от нас не ушла, говорит с нежностью Бурма.— Все время верила — ты вернешься

Сейдымкан вышла из юрты и подала Токтогулу завернутый в шелк комуз

Токтогул развернул сверток, увидел свой комуз и вспомнил комуз, валявшийся на земле, надвигающиеся на него копыта коня, рывок Сейдымкан, прикрывшей своим телом комуз.. ее глаза большие глаза, полные слез .. Сейдымкан размахивает на прощание спасенным комузом над головой.

.Все это быстро пронеслось перед глазами Токтогула — узнал'

Девушка почувствовала это, и радостно зажглись ее глаза Она смутилась и хотела бежать, но ноги не слушались ее...

Токтогул остановил ее за руку ..

— Прошу, останься... С тобой уйдет радость...

И, взяв ее за руку, Токтогул подошел к костру, где его уже ждали соплеменники

Серьезный и печальный, он ударил по струнам комуза, но не запел .

Все ждут, что споет им акын.

Токтогул перебирает струны, то одну начнет мелодию, то другую.

— Токо, спой нам старую песню...— просит Чоке.

Э, Чоке Жизнь близится новая Ищем новую жизнь все мы И песни новые надо — И Токтогул ударил громко по струнам и запел.

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ.

На кабанов
Марш, марш вперед.

Горящими глазами смотрит на Токтогула молодой, пылкий Ерке

— Вот это песня! Давай, Токо'

— Что, сынок? — очнулся Токтогул и перестал петь.

— Вот это: «На бой кровавый... вперед!» — и Ерке встал, взмахнув рукой, как саблей.— Всех этих манапов, жандармов всех, всех!

— Хорошо бы, сынок, о, как хорошо. Да трудно.— Токтогул притянул к себе Ерке.— Расплодились кабаны на всей земле. Из одной страны в другую бегают, народ поодиночке бьют. Один ничего не может. Одному даже бежать нельзя. Вижу, вырос ты. Терпи. Мужчина должен терпеть. Силы копить. Слышал я такие слова: бедные всех наций —братья.

— Хорошая русская песня — наша песня. Запомнить ее надо всем бедным... всех наций.

Из тугаев на фоне темного неба, как ворон, появляется всадник и останавливается вдали.

Сартары поют «Варшавянку», не замечая этой зловещей фигуры.

Всадник скрылся в тугаях.

Сопровождаемый лаем собак, он подскакал к богатой юрте Бахтияра, соскочил с коня, открыл полу юрты, свет упал ему на лицо — это Айдар.

В богато убранной юрте сидит на ковре Бахтияр. Перед ним Тотуя — она пополнела и хотя по-прежнему красива, но взгляд ее туп и бессмыслен.

— Пой,— говорит ей Бахтияр.— Столько песен знаешь. Почему так плохо поешь?

Айдар, низко склонившись, подошел к Бахтияру.

— Хозяин! Плохие вести,— говорит он садясь.— Токтогул вернулся.

— Токтогул! Не может быть! Странно... А ты не ошибся?

— Сам видел! Снова поет. Какие-то русские песни.

Тотуя замерла, услышав ошеломляющую новость, она не знает, куда деться.

Бахтияр заметил ее тревогу.

— А тебе что? Услышала?

— Ты же говорил — он умер...

— Ну, говорил. Ну и что!— И он отталкивает жену сапогом.— Тебе-то что? Ты моя жена? Так и знай: умер! Понятно? А нет — так умрет!

Тотуя вскрикивает и выбегает из юрты. Другая жена Бахтияра, которая подслушивала у юрты, щиплет ее и толкает. Тотуя, крича и плача, падает на шелковое одеяло и вздрагивает.

Бахтияр поморщился.

— И почему это его все любят? Не понимаю. (Самодовольно огляделся.) —Пойдем!— приказал он Айдару.— И увидим, кто жив, а кто умер!

Бахтияр, а вслед за ним и Айдар вышли из юрты в ночь.

Утро.

К юрте Токтогула подъезжает Бахтияр, с ним Айдар.

— Эй, старуха!— кричит Бахтияр.

Бурма выходит из юрты.

— Я слыхал — случилось чудо. Твой сын вернулся.

— Ты еще жив? — спрашивает Бурма.— Вот чудо.

— Поздравляю,— цедит сквозь зубы Бахтияр.— Отпустили? А я слыхал — умер,— добавляет он, видя подходящего Токтогула.

— Слышу знакомое хрюканье,— отвечает ему Токтогул.— Я много раз умирал, да смерть не берет, верно, нужен еще на земле...

— Тебя и Сибирь не научила, - ворчит Бахтияр.

— Нет, почему. Многому научила,— отвечает Токтогул От каждого по капле мудрецу песня. Теперь еще виднее твое невежество.

— Выслужился? Русским продался? Потому и отпустили?

Нет, зачем? Кто хочет купить тебя возьмет Цена недорога

— Довольно! — злится Бахтияр.— Покажи бумаги.

— Какие?

— По которым отпустили.

- Бумаги?' И. . н-н' Я два года шел, через реки плыл, по пустыням шел, через тайгу Сам сколько раз умирал Ты хочешь, чтобы бумага жива осталась?

— Не юли. Где бумага? Не найдешь — арестуем.

— Чего ко мне пристал? Спроси тех, кто бумагу давал.

— Ты потерял, ты и ищи

— Хорошо, — вздохнул Токтогул — Буду искать.

— Где?

— Где потерял И в воде, и в песках, и в снегу Не бумагу, так правду найду

Вокруг Токтогула собрались сартары Бахтияр, видя, что ничего не добьется, махнул рукой Айдару и уехал с джигитами.

Токтогул задумчиво смотрит им вслед К нему подошла в тревоге Бурма

— Плохо дело, мать — ответил Токтогул — Ехать надо мне

— Куда опять, сынок? — опечалилась Бурма.

— Искать то, что не терял. Арестуют меня здесь, мама.

Куда ж ты, сынок, снова скитаться по чужим местам?

— Нет, мать Из Киргизии я никуда не уеду Где народ — там и я

— Опять один?

Токтогул посмотрел на мать и поцеловал ее в лоб.

Сейдымкан решительно выступила вперед.

— Я поеду с Токо.

Токтогул изумленно посмотрел на нее.

- Э, девушка, я не на пир еду будет всякое и холодное, и соленое И не годится девушке с мужчиной ездить

- Девушке нельзя — жене можно' — твердо заявила Сейдымкан

— Жене! всплеснула руками жена Чоке — Да ведь за тебя уже два года манап калым платит!

— Это хорошо,— повеселел Токтогул Раз калым заплачен, значит, свадьбу можно играть.

— Ай да Токо' — вскричал восторженно Чоке Значит, калым платил бай, а женишься ты

— Не пойду за бая' Не возьмешь лучше с горы брошусь, - заявила решительно Сейдымкан

— Э, мать, сказал Токтогул, и его глаза загорелись огнем — Всю жизнь манапы за наш счет жили Дай-ка я один раз за их счет поживлюсь Пусть один раз они за меня заплатят Что молчишь? Или невестка не по душе? Она мне комуз сердце мое сохранила, Комуз отдала сердце взяла.

Бурма вместо ответа обняла Сейдымкан.

Смотрят друг на друга Токтогул и Сейдымкан И такая любовь в их взорах!

Уезжают на конях верхом Токтогул и Сейдымкан. Их провожают сартары. Дети бросают им цветы.

Печально смотрит им вслед Бурма

Вот отъехали всадники от родного становища

Вот растаяли в голубой утренней дымке.

Идут кони по джайляу среди цветов, от земли поднимается утренняя роса.

Обнявшись, едут рядом на конях Токтогул и Сейдымкан

Слышится веселая плясовая музыка, возгласы, смех...

Токтогул и Сейдымкан проезжают мимо тына усадьбы русского переселенца Бабича ..

Над тыном, увенчанным тыквами, виднеются проезжающие на конях Токтогул и Сейдымкан. Празднующие свадьбу замечают их.

Э, да это Токтогул,— кричит седоусый Бабич А ну, Токо, сюда!

Парни и девушки выбегают за ворота и, схватив за уздцы коней, вводят их во двор.

Токтогула и Сейдымкан стаскивают с лошади, и жених с невестой и их дружки втягивают их в танец

Ну как, хорошо?— улучив момент, спрашивает Токтогул у Сейдымкан

Хорошо. А у нас такой свадьбы не было,— сожалеет Сейдымкан

— Не стесняйся, танцуй — это наша свадьба,— говорит он · Правда, сосед?

— Конечно, - отвечает Бабич — Уже двадцать лет на одной земле живем Вместе урткаовали. Вместе и праздновать...

Токтогулу дают в руки комуз Он играет барыню — праздник продолжается Сейдымкан с платочком танцует в кругу с молодым Бабичем

На Арыме появляются всадники Это Бахтияр, Айдар и разодетый в парчу старик — жених Сейдымкан С ними ее дядя, урядник и два казака

Что они кричат не слышно. Но кричат все урядник на Бахтияра, Бахтияр на Бурму, старик на дядю Старый жених слез с коня и топает ногами, ругает какую-то женщину — все машут руками, грозятся, но вой собак и шум реки скрывают их слова

Над всем этим возникает песня Токтогула .. Она плывет над горами А на перевале едут Токтогул и Сейдымкан. Под ними облака.

Песня несется по горам.

Скачут Бахтияр, урядник и казаки.

Вот они подъезжают к какому-то пастуху Тот недоуменно пожимает плечами. Огрев его нагайкой, всадники мчатся дальше.

Песня все громче и громче Вот голос, поющий песню, слышится из-за юрты

Урядник погоняет лошадь — объезжает юрту там сидит юноша и поет песню Токтогула.

— Где Токтогул? Это он пел,— беснуется Бахтияр.

— Разве похоже?— смущается юноша Я еще только робкий ученик.

Старый манап кричит.

— Калым мой, калым где?

Собравшиеся дети смеются над ним.

А песня все громче и громче

Бахтияр в исступлении стегает нагайкой молодого певца

Урядник и Бахтияр скачут к ущелью, откуда слышится песня Подъезжают только уголья остались от костра.

Несутся снова по горам Везде их сопровождает песня

Куда бы они ни приезжали — везде видят молодых и старых киргизов, которые поют ту же песню Токтогула, а его самого нет.

Мчатся по темным горам урядник и казаки. По другой тропинке едут Бахтияр, Айдар и жених.

Они подъезжают к какой-то юрте. Только старик тренькает на комузе.

— Где Токтогул?— обращается к нему урядник.

— Э, начальник. Птица он! Как птица.

— И на птиц есть силок,— отвечает урядник.— Поехали.

— А на песню нет. Поймай-ка песню! — говорит старик.— Что ж, Токо — тоже человек. Его поймать можно. Но песня его останется. Ее поймать — надо всем нам сердце вырезать.

На берегу горного озера, у высокой скалы, Токтогул сидит в кругу друзей и учеников. Около него Сейдымкан. Вокруг юноши с комузами в руках. Токтогул поет:

Ножнами богатыми нож знаменит,
Табун жеребцами знаменит.
Не уклоняйся от славных дел,
Если ты джигит.
Хоть и темная ночь сейчас,
Умей увидеть сквозь тучи солнце, джигит.
Не отступай от цели никогда, джигит.
Если свыше ты вдохновлен,
Вечной правде служи, акын.

По сигналу Токтогула все юноши ударяют в комузы и поют вместе с ним: «Вечной правде служи, акын».

Их песня несется по озеру. Ее слышит проезжающий по берегу большой отряд казаков, возглавляемый урядником и Бахтияром.

— Птицу находят по песне,— говорит урядник и командует казакам:— Галоп!

Скала окружена. Бежать некуда. На певцов наведены винтовки.

Токтогул шепчет Сейдымкан:

— Дыхание мое, струна сердца моего. Не бойся, я вернусь. Нет сил, что удержат меня вдали от тебя.

Ученики пытаются бороться, но Токтогул останавливает их.

— Не надо. Пока их больше. Ваша сила — в песне! Пусть борется за меня песня. Она меня и освободит.

Токтогула связывают.

Мчится по горам Сейдымкан на коне. Она кричит:

— Токо арестовали!

Мчатся по горам, по аилам всадники, кричат.

— Токо арестовали!

В аилах, на джайляу — везде певцы и комузисты поют:

— Кабаны арестовали нашего Токо.

Кулуке, окруженный друзьями Токтогула, среди которых плачущая Бурма, говорит:

— Если тюрьму разломаем — в другую посадят. У русского царя тюрем много. Снова пошлют нашего Токо в Сибирь.

— Что же делать? — спрашивает Ерке.

— Без него нам жить нельзя,— говорит Чоке.

— Только к правде прикоснулись. Он нам ее со дна доставал,— сетует Ерке.

— Давайте попросим русских,— предлагает Бурма.

— Без подарков кто нас выслушает, — замечает старый киргиз.

— А откуда у нас подарки? — спрашивает Чоке — Я сам голодный

— Каждый из нас что-либо может дать. А с каждого понемногу, — говорит Кулуке.

— Все киргизы дадут,— говорит Ерке.

И снимает со своего ножа ножны в серебряной оправе и бросает на землю.

Кто-то бросает серебряный пояс.

Чоке снимает шапку и бросает ее в общую кучу.

Летят меховые шапки, чапаны, коврики для молитвы.

Бросают в кучу деньги Бабич и его друзья.

Молодые певцы поют. На кошму перед ними люди бросают монеты, вещи.

Груда подарков растет все выше и выше..

— Пиши, — диктует Кулуке писцу — Самому губернатору...

На длинном прошении в разных аилах ставят вместо подписи оттиски пальцев.

Большой кабинет губернатора во дворце наместника русского царя на Соборной улице Ташкента. За окном видны верхушки тополей.

У окна стол, покрытый бархатной скатертью. На нем разложены подарки киргизов — выкуп за Токтогула. Около стола рассматривает подарки начинающий тучнеть генерал средних лет — это губернатор Туркестана.

Перед ним стоит с портфелем в руках чиновник.

— Продолжайте, продолжайте,— говорит генерал.

— Его участие в андижанском восстании — сомнительно, — докладывает чиновник, листая документы — Обвинен был по доносу волостного правителя.

— Тэ-экс, — замечает генерал, разглядывая браслет. — Это хорошо.

— Но потом из Сибири бежал.

— Тэ-экс. Это уж нехорошо, — замечает генерал, укоризненно качая головой, и кладет браслет на стол.

— Я полагаю, в просьбе отказать,— осмелел чиновник.

— Отказать? Гм... Вы думаете, это будет хорошо? — генерал пожевал губами, посмотрел на стол, а затем спросил. — А сколько там подписей?

Чиновник подает ему длинный свиток бумаги, испещренный оттисками пальцев.

— Гм, — задумался генерал. — Так много в горах киргизов? Вы говорите — отказать? Вы знаете, эти киргизские помещики своими действиями подали уже много поводов к волнениям, пока не имеющим, к счастью, антиправительственного характера. Но — п о к а!

— Так точно, ваше превосходительство.

— Понимаете? Если мы им откажем — все эти... сколько там подписей? — будут против нас. И это... нехорошо. А если... то все эти... понимаете? Это будет хорошо. Стоит ли поднимать столько возни из-за певца? Дураки.

— Примитивный, дикий народ, ваше превосходительство.

— Дикий? Это хорошо. Пока они, как дети, просят только песен, все хорошо. Ну, а как он поет — хорошо? Вы слышали?

— Воет, ваше превосходительство. Я слышал, как он в тюрьме.

— Ну, знаете, в вашей тюрьме каждый завоет. Даже Собинов... — И генерал рассмеялся.

— Так точно, ваше превосходительство.

— Но этот в о й им нравится?

— Млеют Когда слушают хоть голыми руками бери, как рыбу Хлебом не корми

Гм Это хорошо Пусть лучше поют, чем дерутся . Я сам люблю изящные искусства - Генерал посмотрел на подарки — Выпустите этого глупца Это будет хорошо.

— А как же, ваше превосходительство, значит, манапы окажутся перед этими пастухами опозоренными?'

— Да, это нехорошо. Как сделать, чтобы всем было хорошо? — генерал задумался - Эти манапы невежды Ты им скажи, что надо читать беллетристику Народный певец в тюрьме - это жертва, герой Это нехорошо. Все стремятся его освободить Тюрьма — это ненадежно Этот жалкий певец и то бежал Генерал опять пожевал губами Смерть вот что надежно Но мы гуманны Его величество не хочет смертных казней Казненный тоже герой За ним встают другие Не надо Объясните этим невеждам только мертвец не поет песен Отпустите этого глупца

Ликует народ - из дверей тюрьмы в Намангане выходит Токтогул Его подбрасывают кверху и на руках несут мимо спокойно стоящих жандармов.

Токтогул ищет кого-то глазами, раздвигает встречающих перед ним Сейдымкан, кормящая грудью ребенка. Токтогул обнимает ее.

. пусть едет в горы,— продолжает губернатор, так будет хорошо Сколько людей умирает в их горах обвалы голод племенная вражда . Мне жаль этих киргизов столько случайностей подстерегает их в их дикой жизни Нехорошо — И голос губернатора тает, заглушаемый цокотом копыт.

Вечереет Токтогул и Сейдымкан едут по горной тропе Токтогул прижал к себе ребенка и шепчет Сейдымкан:

Ты — как сбруя коня золотая
Ты — как свежий бутон налита
Ты — степь моя, густой ковыль,
Ты — мой тенистый дол
О, сколько ласки, доброты,
Сердечности в тебе нашел

Сейдымкан расцветает от нежных слов Токтогула и, освещенная светом луны, необыкновенно сейчас хороша.

Богатырь моей мечты, когда мы вместе — я спокойна Скажи, ты счастлив?

Токтогул задумался Проснувшийся ребенок играет его бородой

— Не умею лгать, дорогая Нет у меня полного счастья

Сейдымкан поднимает встревоженное лицо.

— Что, что с тобой?

Что такое земное счастье? Смотри, — показал он на обломки жилищ, мимо которых они проезжали - Здесь был аил Кто сжег его? Где эти бездомные? Возможно, они считали себя счастливыми. А сейчас?

Ты, счастье, призрак пустой,
Ты быстро летишь постой!
Не измерены полной мерой
Глубины жизни земной
Те, кто ради наживы чужой
Спины рабские гнули,
Где их счастье?
Те, чью силу и кровь
День за днем богатеи сосали, —
Счастливы ли?

— А этим людям я пою, им должен указать дорогу к счастью. Они ждут этого от меня. А как — не знаю! Нет, Сейдымкан. Я буду счастлив, когда последний бедняк, такой, как...

— Как Чоке?

— Да, когда Чоке будет счастлив и я смогу спеть ему не о горестях, а о счастье. Вот тогда будет счастлив акын. Муки народа моего стонут в моих песнях.

Выстрел. Конь под Токтогулом опускается на колени.

Сейдымкан вскрикивает и бросается к мужу.

Слышен цокот копыт — стрелявший ускакал.

Токтогул поднимается, передает ребенка жене и склоняется к коню.

— Верный товарищ мой, — принял ты на себя мою смерть. Служил ты певцу, не носил серебряной сбруи, бархатных подушек, — знал и бури, и длинные переходы. Теперь убили тебя. Но зато прожил ты жизнь свободным, без колючей узды и жесткой нагайки...

Совсем стемнело. Где-то вдали зарево. Очевидно, горит аил. Слышен говор, шум, топот.

На площадку, где остановился Токтогул, поднимаются навьюченные скарбом верблюды, кони, люди, несколько тощих коров. Впереди на коне Кулуке.

— Куда вы?— спрашивает Токтогул.

— Прогнал нас с Арыма Керимбай и юрты пожег.

Подходят сартары, здороваются с Токтогулом и Сейдымкан.

— Ай, Токо, — подходит к нему Чоке. — Ты, оказывается, сильнее этих кабанов. Тебя отпустили...

— Не я, народ стал сильнее,—ответил Токтогул.

— Ох, лютуют кабаны, так лютуют — жизни нет. Что делать, посоветуй, Токо? — просит Кулуке.

— Ты везде побывал, ум твой остер.

— Может, бросить все и уйти в Китай, как иссыккульцы?

— Может, смириться и батрачить у манапа? Забыть запах родных трав и сладость семейной жизни?

Подводят под руки Бурму — она поседела, еле передвигает ноги. Бурма кладет руку на плечо сыну.

— Если ты знаешь, где счастье, ответь. Киргизы спрашивают тебя. Ответь им, сын. Ты ведь акын!

— Что я скажу вам, соплеменники мои? — с горечью восклицает Токтогул. — Одно знаю: с родной земли — никуда. Если будем дружны — нас не победят. И в этой борьбе мы не будем одиноки. Я видел людей, которые жизнь отдают, готовя час освобождения. Скоро, скоро народы восстанут и сбросят иго богачей. Взойдет заря освобождения, придет свобода.

— А когда это будет, Токо?— спрашивает замечтавшийся Чоке.

— Когда? — Токтогул очнулся. — Не хочу лгать. Не знаю. Но будет. В этом уверен. Стонет везде земля от горя и несчастья. Переполнена чаша слез, встают на борьбу народы.

— Не знаешь — Чоке почесал в затылке и встал. — Ну, ты прости меня, Токо, я пойду. Керимбай звал меня пасти его стада. Я пастух. А здесь только бедные люди и ни одной скотины.

И Чоке ушел.

— Когда? — повторяет Токтогул и задумывается. — Да, да, когда? — быстро бегут его мысли — О время, время! Как медленно движешься ты!

Дорогой широкой, прямой — для сытых было, время!
Голодным же мертвой скалой — ты путь завалило, время!
Ты овцами сделало нас — а баев волками, время!
Чтоб ждали мы каждый час удара клыком, время!

Погибают киргизы... Эй, время! Ускорь свой бег! Взойди заря... Приди революция, я воспою тебя... Приди свобода... я жду тебя. Киргизы ждут зарю.

Токтогул лежит, подложив под голову руки, устремив взгляд в небо, и думает.

Темные фигуры пастухов. Погасли искры костров. Начинают серебриться, а затем пламенеть верхушки гор. И чудесная музыка возвещает рождение нового мира.

Ребенок вырвался из рук Сейдымкан, пополз на животе навстречу восходящему солнцу, вдруг приподнялся и, как видно, первый раз в жизни встал и стоит покачиваясь, озаренный ярким светом пламенеющей зари. Он стоит шатаясь, но крепко, и смеется, голопузый и счастливый, тянет руки к солнцу, как бы зовя его к себе.

Токтогул приподнимается и видит озаренного восходом солнца сына.

— Вот настоящий киргиз! — восклицает Токтогул. — Смотрите, он тянется к новому дню... заре навстречу, уверенный, что день будет хорош! Ты родился в хорошее время, сын, — говорит Токтогул, гладя сына, щекоча его, любовно шлепая. Тот заливается счастливым смехом. — Скажи, что ты там видел, сынок? Мне не видно.

К Токтогулу подошла Бурма.

— Смотри вперед сквозь время, сквозь века. Ты же акын!

Токтогул встает и всматривается вдаль. Ветер раздувает его бороду. Его взгляд пронзителен, и лицо озарено радостью.

— Вот-вот! Я вижу. Подули ветры революции... Вижу... вижу... Сбросили русские братья в пропасть царский трон... Кончается время слез! Пришло твое счастье, бедняк. Летит к нам птица революции. Новая власть шлет уже к нам гонцов. Мама! Вот они. Я их слышу. Они летят все ближе и ближе. Споем песню радости, — и Токтогул ударил по струнам.

Токтогул уже на ясной, цветущей поляне, вокруг — сартары.

— Сын мой, — Бурма растрогана, — у меня нет голоса для звонких песен свободы. Я привыкла петь на похоронах. Ты — мой голос! Ты — наш голос. Тебе поручаем воспеть новую жизнь.

Мчится на коне, хлопая босыми ногами по его бокам, сын Нурмамбета, перескакивает через речку, пересекает становище сартаров, подъезжает к юртам, что-то кричит Токтогулу...

— Власть кабанов кончилась! Едем на джайляу новую власть выбирать! — кричит Токтогул, потрясая в воздухе комузом.

Вчера еще данник и раб,
Бездомный, нищий киргиз,
Дрожавший при слове «манап»,
Ты камни от голода грыз.

В те дни ты видал ли во сне,
Что такое время придет
На статном, крылатом коне,
Как ветер, летя же вперед.

Вскакивают сартары, садятся на коней, быков и во главе с Токтогулом мчатся вперед.

Мчатся радостные сартары

Они едут и кричат·

— Отберем у манапов их пастбища!

— Заберем себе их скот!

— Освободим их рабов!

Мчатся сартары — смеются от радости, развевается на ветру их одежда

Пробираются сартары через камыши, не замечая, как колючки рвут их одежду Вот они вырвались на джайляу и в изумлении остановились, передовые даже попятились назад.

Спокойно на становище Керимбая, которое он отобрал у сартаров

У большой белой юрты на возвышении сидят манапы.

А на юрте колышется красный флаг.

У всех манапов в петлицах красные банты

Стоят на страже их покоя вооруженные джигиты.

Кипит в котлах мясо. Подобострастно стоят около котлов блюдолизы, ожидая своей очереди. Стоят вокруг голодные бедняки

Перед манапами сидит тот же их придворный певец с наброшенной на плечи шикарной шубой.

— Э, да это сартары,— удивился Керимбай — Незваные гости — все равно гости И для вас найдем кусок мяса.

Удивленный, выехал вперед Токтогул

Мы приехали не для того, чтобы твои котлы лизать. Где выборы новой власти?

— О, · засмеялся Керимбай — Глупые люди. Да мы давно уже выбрали И я уж теперь не волостной...

— Сартары! вскричал Токтогул — Слышите?! В наши горы, как всегда, новость поздно дошла! И жили мы столько дней по-старому!

А где же она, эта новая власть? спросил, не в силах сдержать нетерпение, Ерке.

— Сейчас познакомим, заулыбался Керимбай · Вот он!— показал на Бахтияра.

Манапы довольно рассмеялись.

— Этот?— гневно вскричал Токтогул.

Бахтияр притянул к себе Чоке и посадил рядом с собой.

— Пастух и хозяин лучшие друзья. Не правда ли, Чоке?

Киргизы! воскликнул Токтогул Украли у нас манапы новую власть

Не горячись. Токтогул, сказал примирительно Бахтияр — Забудем прошлое. Довольно ссориться Все мы киргизы · братья. Теперь, когда нет белого царя, прогоним последних русских — заживем на славу. Вот о чем нам спой

— Яша!— закричали джигиты из свиты Керимбая.

Токтогул гневно озирается...

Певец, обращаясь с вызовом к Токтогулу, поет:

Не правдив ли и впрямь тот гул,
Что кичлив и упрям Токтогул?
Вознесла молва его за спесь,
Спесь убавь теперь хоть здесь.

Знай, киргиз и русский — не родня
Не свяжешь ты их два сердца.
Мы повернуть назад коня
Заставим иноверца

К чему пшеница нам в полях,
Хватало бы кумыса.
Не зря ведь создал сам аллах
Кочевником киргиза

Слушая певца, все больше киргизов переходит на сторону Бахтияра

Токтогул разъярен Он вытащил комуз и гневно заиграл

Слову жирного льстеца
Ты не верь, простой народ.
Он тебе плюет в сердца,
Радость у тебя крадет.

И, скрывая злобный пыл,
Чтоб тебя ввести в обман,
Красный бантик нацепил
Перекрашенный кабан

Ленин — русский великий батыр —
Нам дорогу дружбы и счастья открыл.
Он сказал. — Долой кабанов!
Выбирай в Совет бедняков!

Киргизы повторяют за Токтогулом:

Долой кабанов! Выбирай бедняков!

Айдар набросился на Токтогула, но упал, сваленный кулаком Ерке.

Все разделились на два лагеря Ощерились манапы и их сторонники Они стоят на фоне черных тугаев

Бедные киргизы, среди них сартары, вокруг Токтогула — на фоне цветов и реки

Послышалась русская песня, и на поляну выехал отряд красноармейцев.

Во главе их юноша со светлыми волосами Рука его на перевязи

— Что здесь происходит? спросил он со светлой улыбкой.

Обыкновенное дело классовая борьба,— проговорил стоявший рядом с ним пожилой красноармеец киргиз.

Восстание против законной Советской власти,— крикнул Бахтияр — Я — председатель местного Совета.

Врет! закричал Токтогул Мы его не выбирали. Он сын манапа

— Правильно И бывшего волостного старшины старый знакомый,— добавил красноармеец киргиз и снял шлем — это Сарыуста.

Токтогул бросился к нему. — Сарыуста!

И друзья наконец опять обнялись.

— Ну что ж Проведем выборы еще раз,— сказал юноша — Правило одно манапов и должностных царских лиц не выбирать Новый закон таков кто был ничем тот станет всем

Поднялся лес рук

Киргизы! Когда русские были вам друзьями? Кто хочет опять посадить их на шею, слушайте этого мальчишку Настоящие киргизы за мной! крикнул Бахтияр

Вскочили манапы на коней, за ними их джигиты и часть бедняков, посадили на коня и Чоке

Токтогул не может наглядеться на своего друга.

— Освободила меня революция,— говорит Сарыуста.

А там, на поляне, позади двух беседующих друзей, юноша проводил выборы

— Ну, кто у вас самый бедный?

— Чоке,— крикнул кто-то.

— Чоке, конечно, Чоке!— закричали со всех сторон — Кто беднее его! Где Чоке?

Ищут Чоке. Его нигде нет

Он ушел с манапами,— сказал Ерке Верный слуга! Они обнажили мечи против новой власти.

Чоке ушел? С теми, кто над ним всю жизнь издевался?— сказал Токтогул и задумался Он не слышит, как продолжаются выборы Кто-то кричит «Ерке! Сарыуста »— все это доносится до него как бы в тумане Все та же мысль бьется в его мозгу, не дает покоя

Чоке ушел Не понял, где счастье Ох, многие еще киргизы ушли с врагами. Счастье пришло к ним, но они не узнали его Вернуть их вернуть. Я я должен Я же акын! Не успокоюсь, пока не верну.

Думы Токтогула продолжаются он едет уже на коне, рядом с Сарыуста и красным командиром.

Едут они по пожарищам, лежат трупы людей и животных

Кабаны здесь прошли, кабаны, вот их кровавый след,— бормочет Токтогул,· все, все хотят они уничтожить в злобе своей

— Они скрылись в тугаях на черных скалах,— рапортует, подъезжая, Ерке.— Разреши, я возьму сто сабель и всех уничтожу.

Всех,— очнулся от дум Токтогул Но ведь там много бедняков и Чоке

— Сами виноваты,— отвечает Ерке.

Кто виноват обманутый или обманщик?— спрашивает Токтогул. Позволь, командир, я раньше к ним съезжу Попробую поговорить.

— Поезжай

Черные скалы мрачное ущелье За тугаями хаос камней За камнями притаились басмачи, поблескивают дула винтовок.

Слышится песня.

Я осужден тираном был
За неподкупный голос мой.

Ужель сейчас сразит киргиз меня!
Звени, кербез, ты песнь моя. .
А ты, акын, народу пой...
Где б ни был он — глаза ему раскрой!

Это поет Токтогул Он едет на коне по тропке прямо к черным скалам.

Басмач выглядывает из-за камня и берет всадника на прицел

Токтогул поет, приближаясь.

Звени, кербез, ты песнь моя.
Пусть память родичей живет
Звени, кербез, ты песнь моя.
Умру пусть я, а песнь — не умрет

Басмач опускает винтовку. К нему подбегает Айдар.

— Почему не стреляешь?

— Да это Токтогул. Пусть едет.

Токтогул? Тем более! И Айдар прицелился, но чернобородый басмач отвел его винтовку.

— Стой, хозяин. Певца нельзя. Бог его сделал акыном

Увидели Токтогула и другие басмачи

— Токо, Токо идет к нам!

Подошел Бахтияр и, видя, что басмачи одобряют слова чернобородого, остановил Айдара.

— Погоди Он прав, я не узнал Токо. Пусть едет.

Токтогул подъезжает к черным камням Навстречу ему бегут бедняки, завлеченные манапами в басмаческие ряды.

Бахтияр молча смотрит на них, затем выступает вперед и приветливо говорит

Ну, Токтогул, пришел к нам? Это хорошо. Если с миром садись.

— Меч у тебя у меня комуз Ты несешь слезы я радость. В чем мир? В песне или в дуле ружья?

— Как видно, меч лучше кормит, чем комуз Айдар, дай Токтогулу халат

- Не надо Он пахнет кровью. А кровь мертвеца не греет

— Опять за свое? Говори, зачем пришел? сердится Бахтияр

Токтогул провел рукой по струнам, посмотрел на окружающих его людей Из задних рядов пробрался вперед Чоке, но, когда Токтогул повернулся в его сторону, Чоке спрятался за спины.

— В горах заблудились наши овцы, медленно начал Токтогул,— они привыкли находить путь по моей песне. Позволь, спою?

— Спой, спой, Токо! Давно мы не слышали твоих песен,— послышались голоса

Бахтияр сердито смотрит на Токтогула, теребя рукоятку своей нагайки

— Может быть, ты боишься состязаться со мной?— спрашивает у Бахтияра Токтогул.— Меч испугался комуза?

— Ну что ж, спой, милостиво разрешил Бахтияр, видя настроение басмачей, плотным кольцом окруживших певца — Только смотри, подбери нужные слова

— Если нужных слов не сыскать, не следует рот раскрывать,— сказал Токтогул и запел:

Если долго глядишь на снег,
Делаешься незрячим ты
Совершив из дому побег,
Познаешь неудачи ты.

Уж если ты джигит — герой,
Работай честно, землю рой
Сей хлеб, коси траву в лугах,
Скот заведи и дом построй

Запомни правду слов моих —
Как ни была б она мала,
Сей хлеб, ухаживай за ним,
Храни, как все мы глаз храним

Зачем же ссориться, джигит
Пойми, не ссора жизнь твою —
А дружба счастьем озарит
Герой джигит — не делай зла,
Не суйся в грязные дела

Токтогул, пока пел, все время глядел по сторонам, искал, где же Чоке. И вот он его увидел, перестал петь.

— Э, Чоке! Здравствуй, кум А я тебе привет привез от твоей жены, детей

Чоке подбежал к Токтогулу и поцеловал его руку.

— Они живы, Токо?

Как наши семьи живы ли они?— спросил другой бедняк.

— Кого не убили вы все живы'— ответил Токтогул. А я вижу, Чоке, ты и здесь не разбогател... Видно, меч не всех кормит.

Чоке мнется, ему стыдно своего старого халата, рваной шапки.

Ну, как, Токо, жена, дети?— с опаской спрашивает он.

Ничего. Живут Только трудно ей — теперь у нее юрта, земля, корова — кто будет пахать?

— Корова! Откуда?— вскричал Чоке.

— Ну да Кончилось время слез. Манапские стада и земли разделили между бедняками Когда я уезжал, твоя жена готовила бишбармак,— улыбается Токтогул

Бишбармак! - вскричал Чоке.— Не может быть! Без меня!

Ты врешь, певец, вмешался Бахтияр. Ты продался русским. Они забрали весь ваш скот, ваших жен. Не слушайте его сказки.

— Я еще никогда не врал, Бахтияр. Пусть поедут, посмотрят

— А может быть, прав акын?— задумался рослый бородач. Токо больше всех пострадал от русских.

- Он врет Вяжите его!— кричит Бахтияр, размахивая нагайкой

— Хорошо Вяжите,— говорит медленно, с достоинством Токтогул — Что мне жизнь? Я стар Это вам, джигиты, жить и жить Но знайте, дойдут и сюда ветры революции, просквозят все ущелья, сметут сотканную манапами и курбаши паутину. Что тогда будет с вами? А если то, что я говорю,— правда? И манапы прячут ее от вас? И вы упустите счастье? Что тогда? А? Поезжайте, посмотрите. Я посижу здесь, подожду Если я соврал, вернетесь — убьете меня — И Токтогул устало сел и облокотился о дерево, закрыл глаза.

Киргизы шепчутся.

- Токо никогда не врал,— слышен голос Чоке.— Надо посмотреть.

— Поезжайте, вас убьют!— кричит Бахтияр

— Кто сдаст оружие — того прощают,— очнулся Токтогул.— Про вас хуже говорят А, видите, я приехал, один, безоружный. Или вы трусливее меня?

Бородатый и Чоке вскочили на коней, а около певца ставят караул. Бахтияр отходит с Айдаром и о чем-то с ним шепчется.

Чоке и бородатый киргиз едут в свой аил Они видят, как возле тугаев сартары на быках распахивают землю

Посланники басмачей подстегнули коней и галопом поскакали к становищу.

Там их заметили. А в становище одни женщины Они в панике прячутся, крича «Басмачи!»

Чоке подъехал к тому месту, где раньше стояла его рваная юрта, и увидел байскую юрту, покрытую расписными кошмами

— Эй, кто тут живет?— как мог грозно крикнул он

— Не трогайте, славный джигит,— послышался дрожащий, тоненький женский голос.— Это юрта бедного Чоке. Он лучший друг хана Бахтияра

— Что за знакомый голос! воскликнул Чоке и вытащил за рукав разодетую старуху.— Кто ты? Ой, да это жена!

А это ты, ты, голодранец! накинулась на него жена — Где ты шляешься! Здесь всем, кто работает, баранов дают, коней Опять счастье проспал!

— Где бишбармак?— вскричал Чоке.

Ах, тебе еще бишбармак!— вскричала жена. Уходи туда, где шлялся. Пусть тебя там и кормят.

Чоке пришпорил коня.

Несутся по ущелью парламентеры.

— Э-гей! Джигиты! - кричит издали Чоке Скорее собирайтесь! Пока не все роздали Обманул нас Бахтияр Токо правильно пел!

Раздается выстрел — это Бахтияр стреляет в Чоке.

Чоке падает с коня. Токтогул бежит на помощь другу

Бахтияр стреляет в Токтогула, но Чоке вдруг последним усилием приподнимается и закрывает собой певца, принимая в свою грудь предназначенную тому пулю

— А, кабан!— кричит чернобородый парламентер и стреляет вслед Бахтияру, но тот успевает уклониться и, пришпорив коня, скачет к тугаям

Среди басмачей свалка. Большинство встает на сторону чернобородого и обезоруживает своих начальников. Лишь немногим из них во главе с Айдаром удается удрать Чернобородый машет шапкой из-за пригорка появляются красноармейцы во главе с Сарыуста и Ерке и устремляются в погоню за удравшими басмачами

На бугорке лежит Чоке, травы склоняют к нему свои кисти, цветы окружают его Токтогул приподнимает его голову Чоке открывает глаза К нему подходят один за другим бывшие басмачи и присаживаются на корточки, смотря на умирающего друга.

— Ну, Чоке,— говорит Токтогул, отблагодарил тебя хозяин за верную службу.

Ты жив, Токо Это хорошо. - Чоке улыбается, лицо его, всегда чуть испуганное, сейчас, преображенное близостью смерти, озаряется мудрой улыбкой.— Вот видишь— убил воробья стервятник Сочини обо мне, Токо, песню красивую Пусть дети поймут мою жизнь. Воробей не виноват, что ястреб не пускает его взлететь. . Сочинишь?

Хорошо, ответил Токтогул Хорошо, друг мой Чоке Самый бедный друг, сочиню Пусть знают, каким ты был хорошим Ты никогда не обидел никого Но многие обижали тебя,.. смеялись над тобой А ты не сердился ты не умел сердиться никогда и ни на кого Ты любил людей . Но не понимал, кто летит—ястреб или голубь Ты был пастухом, но пас всегда чужой скот. А когда у тебя появилась своя корова и ты понял, где правда, тебя и убили Счастливый, прозревший Чоке не нужен манапам Они не терпят чужое счастье .. и не выдержали сияния твоих счастливых глаз и убили тебя. Много, много погибло славных людей, так и не дождавшись счастья Немало похоронил я друзей А борьбы впереди еще много Я силы растратил в этих боях И у меня черный волос покрылся снежком. И мне бы пора отдохнуть.

— Что ты, Токо, открыл глаза Чоке — Тебе нельзя, живи Бахтияр еще жив. Кто отомстит за меня? За всех, кого он обманул? Живи, Токо! Ты нужен всем

- Нужен всем, произносит Токтогул и задумывается За его спиной завершается бой с басмачами — вяжут вожаков, братаются бедняки с красноармейцами, сдают басмачи оружие, но все это как бы в тумане Токтогул не видит и не слышит ничего — он погружен в свои думы

- Нужен всем . Да да Песня нужна народу и в горе и в счастье Акын нужен всем. В этом твое счастье, певец.

Слышатся голоса. Токтогул прислушивается

— Акын, мы организуем колхоз, объясни людям, что это — хорошо или плохо?

— Акын! У меня родился сын. Какое дать ему имя?

Токтогул распрямляется и настраивает комуз

Слышатся голоса.

— Акын, мы построили новый мост — приезжай к нам!

— К нам, к нам — мы построили большой клуб!

— Акын, посмотри, хорош ли этот жених для моей дочери?

— Акын, у нас есть лодырь, пусть он сгорит от стыда на огне твоей песни

Токтогул в раздумье:

— Куда же идти?

Слышны голоса:

— Мы закончили новый канал. Посмотри!

Слышится торжественная музыка радостные возгласы Вдруг сильный шум, треск, радостные крики сменяются воплями отчаяния, мольбой о спасении, кто-то пронзительно кричит.

— Вода прорвала канал!

И торжественная музыка исчезает

Токтогул встревожен.

Слышен крик

— Ах, негодяи! Разрушили перемычку!

Токтогул насупился. Он шепчет:

Слышу знакомое хрюканье Врагу и канал в горло течет Везде, везде он мешает. Где плохо — ищи кабаньи следы.

Ночь. Факелы Множество людей. Все борются с прорвавшейся водой Работами распоряжается Ерке ему уже теперь лет тридцать, он в гимнастерке и чустской тюбетейке.

Токтогул с привязанным за спиной комузом вместе со всеми по пояс в воде.

Поток выносит на поверхность нагайку с резной ручкой, изображающей тигра в гневе.

— Это нагайка Бахтияра! — кричит Ерке.

— Когда, председатель, ты сожжешь эти тугаи? — говорит ему Токтогул — Там там прячутся эти последние князья кабанов Не оставляй на воле несдавшегося врага.

Воду остановили. Она пошла в новое русло.

Лицо Ерке озаряется рассветом — встает солнце.

— Скоро, скоро, отец, — отвечает Ерке — Смотри, сколько радостных дел. — И он обводит рукой панораму колхозных полей, освещенных косыми лучами утреннего солнца на полях работают колхозники, пашут тракторы, вьются дымки

Ты молодой, тебе все недолго, - ворчит Токтогул. — А я доживу ли? - Токтогул вылезает из воды и отряхивается он стар и сед. У жизни, друзья, для нас всегда есть где-то старость про запас...

— Хорошо, отец, говорит Ерке, вскакивает на коня и мчится к тугаям, чернеющим вдали

Токтогул смотрит ему вслед и, скрывая свою немощь, дрожа от озноба, пошатываясь, выбирается из канала, идет вдоль него...

Он приближается к работающим на канале девушкам, выпрямляется, решая: «Нет, смерть, постой! Еще враг где-то бродит в тугаях. Стой, Токо, живи!» Собравшись с силами, он подходит к девушкам

— А где моя невеста? Неужели всех красавиц разобрала молодежь?

Девушки смеются.

Токтогул снова бодр, он поет, пританцовывая:

Эй, девушки, слышу, седобородым дразните вы меня
Полные прыти — не судите, простите меня.
Я вижу красу не в первый раз,
Но, может быть, вижу ее в последний раз

Токтогул идет по полям мимо работающих и приветствующих его колхозников: разворачивается величественная панорама колхозного труда. Токтогул идет медленно, ему тяжело, но он высоко держит голову, виртуозно играет на комузе. Он поет свою песню без слов, ту, которой перекликался с природой и животными. Но теперь в нее вплетаются еще и звуки стройки, труда — он имитирует их на комузе. Мы слышим не только бодрую музыку, но и его голос — глухой и тревожный, в нем — усталость и боль. Видно, не по силам была ему эта борьба за воду. Он идет и думает.

«Как все хорошо кругом! Как счастлив мой народ! Почему так создан свет, что, когда достигнешь счастья, нет уже сил им пользоваться? Всю жизнь ищешь счастья, а когда найдешь — уже смерть настигает тебя, как Чоке? Но разве ты не был счастлив, певец? Неправда, не лукавь — был... был... Токтогул улыбается своим мыслям. — Когда находил слово, разящее врага. Когда народ шел за твоей песней. Когда видел улыбки детей. Когда познал нежность любви. Но ты все рвался вперед... вперед. Все искал. Все тебе было мало. В чем же счастье? Ответь! Разве не в том, чтобы бороться за счастье? Конечно же, вот оно в чем! Именно в этом. Понял я... понял все... понял тебя, жизнь. Да сил нет жить. Мудрость пришла — жизнь уходит. Когда приходишь в жизнь, — ты ветер горных высот. Когда уходишь, — как птица из рук улетаешь от нас...»

И Токтогул в изнеможении опускается на пригорок. Он уже отошел от канала. Здесь тихо, лишь где-то урчит экскаватор. Люди далеко. Слышен стрекот кузнечиков. Токтогул прислушивается к звукам земли.

Слышен детский визг, смех... к нему подбегают мальчики и девочки.

— Спой нам, дедушка Токтогул! — просят они.

Токтогул через силу улыбается и пытается петь слабым, дребезжащим голосом.

Если б траве не желтеть,
Если б коню не уставать,
Старости молодым не знать,
Вечно жить, не умирать.

— А вы и живите вечно, — советует ему девочка.

— Спасибо, внучка, — благодарит ее Токтогул. — Хотел бы... не могу.

— А чего тебе не хватает, дедушка? Скажи — вмиг принесу, — предлагает мальчик.

— Мне? Пустяк. Твоей молодости, детка. Отдашь?

Мальчик понял шутку и лукаво предложил:

— Бери. А мне отдай твою красивую белую бороду.

— Не спеши, малыш. Будет у тебя и борода, а вот молодости у меня уже не будет никогда. Сгноили мою молодость на каторге.

— А что такое каторга? — заинтересовался мальчик.

Каторга? Это, внучек, такая горькая штука Я всю ее выпил, чтобы вам ничего не осталось.

Токтогул попытался привстать, увидел вдалеке черное зарево — это горят туган. Ему слышатся звон кандалов, выстрелы, лай собак, мелодия песни «Слышен звон кандальный»

— Душно мне жгите их, жгите они душат меня он попытался встать и вдруг рухнул на землю.

Дети испугались, закричали На их крик сбегаются взрослые

Бежит, закинув назад голову, простоволосая Сейдымкан бежит она быстрее ветра, но не быстрее смерти. Платок сползает ей на плечи Она мчится, ничего не замечая

Бежит, придерживая рукой звенящие боевые ордена, Сарыуста

Бегут Бабичи — старый, прихрамывая, с палочкой, и молодой, за ними Кулуке.

Токтогула поднимают. Он шепчет:

— Что с тобой, Токо? Устал, не кончив всех дел? А разве может человек кончить все дела?

Несут Токтогула к его новому дому. Он шепчет

Нет, нет не сюда, и показывает на пригорок Вот тут положите Здесь и отец и Топчибай, кукушка моя и мать — песня моя Душно мне, душно.

На коне подъезжает Ерке, спрыгивает на землю, подбегает к Токтогулу и благоговейно опускается перед ним на колени

Токтогул вопросительно смотрит на него.

- Ты был прав, отец, говорит Ерке. — В тугаях мы схватили Бахтияра. Теперь не уйдет.

— Спасибо, сынок,— говорит Токтогул — Приподнимите меня

Горят подожженные со всех сторон туган Высоко к небу поднимается зарево - огонь пробивается сквозь черный дым Тракторы перепахивают освобожденную от тугаев землю

Токтогул долго смотрит на преображенный родной Арым

— Ты кричал, Бахтияр, что твоя власть вечна, как эти тугаи Где они? Наро сжег кабанье логовище! А землю распахал русский трактор Здесь вырастет хлеб. Конец волкам, кабанам - нет их, и пастух может спать спокойно Теперь отпустите меня ..

- Нет, Токо! Стой, живи! говорит Сарыуста, вытирая льющиеся по морщинистому лицу слезы — Чем помочь тебе, друг? Что нужно тебе?

— Бессмертие, — шепчет Токтогул, улыбается по-детски наивно и говорит с горечью

Эх, кабы крылья души молодой
Мог схватить я, как птицу рукой!

— Токо, — рыдает Сейдымкан — В тебе жизнь моя

Не плачь, струна моя, любовь моя Вдохни мне своей нежностью еще полчаса жизни Нет-нет Я не всю выпил тебя, жизнь моя не всю. Сколько песен я еще не спел Мне б о новых днях пропеть, прежде чем настанет смерть

Токтогул всматривается в даль — ему не хватает воздуха, он жадно вдыхает чистый воздух родных гор, пытается вдохнуть как можно больше увидеть все ..

— Как хорошо кругом! Ленина мудрая власть спасла тебя, моя Киргизия. Пойте об этом, акыны.

Где-то далеко, в городе, на сцене акыны взяли в руки комузы... Их много — и молодых и старых певцов.

— Пойте о Ленине мудром. Вот как вас много, — продолжает Токтогул, как бы видя сквозь горы, долины, через годы, далеко вперед... — А меня отпустите. Бессмертие, увы, человеку не дано. Бессмертны дела людей. Бессмертна песня. Если это хорошая песня — ее и смерть не поймает. Не плачьте! Я и мертвый вечно буду петь вам, друзья мои! Эх, *если б не желтела трава*...

Возникает мелодия песни Токтогула о Ленине. Токтогул начинает первые слова и застывает на руках Сейдымкан, Сарыусты, Бабича, Ерке.

Поднимаются к небу белые голуби. Песня несется ввысь.

Возникает хор детей, подхватывающий песню Токтогула.

Ударяют по комузам акыны.

Взмахивает дирижерской палочкой молодой киргиз, и оркестр народных инструментов продолжает ту же мелодию.

Вступает ансамбль комузистов...

Песня Токтогула о Ленине развивается, крепнет, несется ввысь, к небу — неуловимая песня. Никто не может поймать ее, остановить.

Литературный сценарий Н. Клядо и Г. Токтогуловой положен в основу фильма, к постановке которого приступает Фрунзенская киностудия. Редакция просит читателей прислать свои отзывы о сценарии. Ценные замечания, пожелания и советы будут учтены в дальнейшей работе над сценарием и фильмом.



СЛОВО БЕРЕТ АКТЕР

На этой встрече не было ни равнодушных, ни молчаливых . По приглашению редакционной коллегии нашего журнала опытные и молодые актеры собрались «за круглым столом» для того, чтобы обсудить, насколько активно они участвуют в решении самой большой задачи советского киноискусства в воплощении образов творцов нового мира—советских людей

Основой киноискусства является драматургия Однако актер не может быть пассивным исполнителем задач, поставленных перед ним в сценарии и в режиссерском замысле фильма Без глубокого знания жизни и активнейшего отношения к ней искусство актера превращается в ремесло. Если режиссер не понимает этого, если он не умеет вызвать в актере высокую творческую активность, мы не увидим на экране сложного, интересного, согретого сердцем актера человеческого образа.

Если режиссер считает актера всего лишь элементом композиции кадра, он впадает в формализм, изменяет основным принципам нашего искусства

Без глубоких, многогранных человеческих образов фильм бесцветен Без образов людей, творящих жизнь, фильм не может быть средством воздействия на умы и сердца современников Снова и снова возвращаясь к опыту «Чапаева» «Депутата Балтики», «Великого гражданина» и других наших киношедевров, оказавших и продолжающих оказывать поистине могучее влияние на современников, мы вправе сказать, что каждый из этих фильмов был произведением равных по силе и по творческим правам художников—драматурга, актера, режиссера, прекрасно знающих жизнь и стремящихся выразить к ней свое партийное отношение И потому фильмы такого рода связывали киноискусство с современностью, с жизнью народа

Почему же редки сейчас такие выдающиеся «актерские» фильмы?

Почему некоторые актеры, показавшие себя в одном-двух фильмах людьми талантливыми, многообещающими, часто превращаются потом в безликих ремесленников или вовсе исчезают с экранов?

Каково творческое самочувствие актера в кинематографии? Чувствует ли он себя равноправным участником творческого процесса по сравнению, скажем, с режиссером, имеет ли он возможность выразить в образе героя свое знание и понимание жизни? Как используется опыт лучших советских кинорежиссеров, умеющих растить актерские дарования?

С такими вопросами редакционная коллегия журнала обратилась на встрече «за круглым столом» к киноактерам и тем артистам драматических театров, которые близки к киноискусству.

Вот что они рассказали.

Евгений ТЕТЕРИН:

– Актеры могли бы дать несравненно больше зрителям, могли бы быть более активными художниками-современниками, если бы творческий процесс в кинематографии был организован более правильно.

Сравним его для примера с творческим процессом в театре. Здесь драматург перед началом работы над спектаклем читает пьесу актерам. Для чего это делается? Для того, чтобы большой актерский коллектив, сравнивая пьесу с живой действительностью, помог автору, кое-что подсказал ему. Ведь каждый талантливый актер наделен и наблюдательностью и способностью к обобщениям. А коллектив актеров тем более обладает и жизненной зоркостью, и умением отделить в своих наблюдениях главное от второстепенного.

Чуткий, хороший драматург прислушивается к замечаниям и пожеланиям актеров, осуществляет их. Затем начинается длинный репетиционный период, во время которого режиссер и актер, взаимно обогащая друг друга, находят сообща решение каждого образа в отдельности и спектакля в целом.

В кинематографии это случается крайне редко. Обычно кинорежиссер один или в лучшем случае с оператором и вторым режиссером пишет режиссерский сценарий, «проигрывает» мысленно сам все роли и преподносит исполнителям свое готовое решение. Все это делается под флагом того, что, мол, написание режиссерского сценария – это дело специфическое, таинственное, в котором, кроме режиссера, никто разобраться не может.

Я считаю, что в разработке режиссерского сценария непременно должны участвовать хотя бы исполнители основных, главных ролей кинофильма. Так рождались режиссерские сценарии «Молодой гвардии» Сергея Герасимова, «Русского вопроса» Михаила Ромма, «Тараса Шевченко» Игоря Савченко, «Попрыгуньи» Самсона Самсонова. И разве можно хотя бы про одну из этих картин сказать, что она плоха?

Актеры должны подбираться и утверждаться до начала написания режиссерского сценария, чтобы они могли принять участие в его разработке. Насколько это улучшит сценарий, облегчит работу актера и режиссера и ускорит процесс съемки, даже трудно себе представить! Ведь наивно было бы думать, что актеры кино, имеющие многолетний опыт творческой работы, не могут разобраться в тонкостях процесса рождения фильма.

Участие актера в разработке режиссерского сценария – вот первое, с моей точки зрения, обязательное условие его творческой активности.

Теперь о вдохновении актера...

Нельзя работать в искусстве без вдохновения Без него художник теряет свою силу Но представьте себе актера, который приходит в павильон, не зная, что, как и зачем он будет сегодня делать. Трудно рассчитывать на то, что вдохновение явится само собой, когда начнутся поиски кадра, мизансцены, света

Я считаю, что к а ж д о й съемке должна предшествовать обязательная вдохновенная (без кавычек) репетиция, на которой будут найдены мизансцены и внутренние актерские задачи Все это, найденное на репетиции, должно быть не менее вдохновенно «закреплено» на съемке.

Это мое предложение обычно встречает возражения со стороны режиссеров Некоторые из них полагают, что актер избегает штампов, схематизма только в том случае, если приходит на съемку без предварительной подготовки, не выучив заранее текста. Только тогда, полагают некоторые режиссеры, актер свершает нечто ценное . Я наблюдал эти «свершения» только что услышанный текст пишется на фанере, и актер, читая его одним глазом, произносит нечто перед аппаратом Нет, такие «свершения» редко приносят интересные результаты.

Есть группа режиссеров (С. Герасимов, М. Ромм, С. Самсонов), которые придают большое значение репетициям, и это приносит прекрасные плоды есть и противники этого принципа одни потому, что вообще считают репетиции ненужными, а другие потому, что не умеют их организовать.

Таких режиссеров много. Недавно я снимался на Киевской студии Приходишь в павильон, а режиссер не может тебе сказать, что ты должен сегодня делать. Зачем же доверять таким режиссерам постановку фильмов?

Я убежден прежде чем поручить режиссеру самостоятельную постановку, надо проверить, умеет ли он организовать актерский коллектив, наладить репетиции. В фильмах режиссеров не обладающих таким умением, лучшие наши актеры выглядят серыми ремесленниками.

Часто возникают споры между актером и режиссером о том, как решить тот или иной эпизод. Конечно, далеко не всегда прав актер. Если спор не привел к общему мнению, актер должен выполнить задание режиссера.

Но актер должен иметь право на «актерский дубль» право быть снятым так, как он (актер) считает правильным Ведь имеет же право оператор на свой «операторский дубль»!

Теперь о просмотрах отснятого материала, отборе «дублей» и монтаже кинокартины.

Актер обязательно должен участвовать в просмотрах всего отснятого материала и иметь право голоса, пусть совещательного, во время отбора «дублей» в картине Сейчас ценой больших стараний актер иногда проникает в просмотровый зал Но, как правило, режиссер отбирает «дубли» без актеров Пусть решающее слово остается за режиссером, но разве актер не может посоветовать, убедить, повлиять?

Я отдаю себе отчет в том, что эти мои предложения вызовут возражения со стороны некоторых режиссеров, но глубоко убежден, что более активное участие актеров во всем процессе создания фильма приведет в конечном счете к резкому улучшению качества кинокартин и значительному сокращению сроков работы над ними

Всеволод САНАЕВ:

— То, о чем говорит Е. Тетерин, волнует многих из нас. Он изложил здесь не только свои личные раздумья.

Я не могу понять, по какому принципу подбираются актерские группы. Прекрасные актеры, целиком посвятившие себя киноискусству, годами дожидаются новых ролей только потому, что режиссеры хотят во что бы то ни стало показать на экране новое лицо. А ведь секрет успеха не в этом! Дело в мастерстве актера, которое нужно растить от фильма к фильму!

Серафима БИРМАН:

Я бы не пришла сегодня сюда на беседу «за круглым столом», если б не тот душевный подъем, который вызвал во мне кинофильм «Рассказы о Ленине».

Этот фильм доказал мне, что возможен такой братский, такой трудовой и творческий союз, какой возник между кинорежиссером Сергеем Юткевичем и актером Максимом Штраухом.

«Рассказы о Ленине» поколебали мое—актрисы театра—категорическое решение навсегда отказаться от участия в кинофильмах, хотя как зрительница я остаюсь также навсегда горячо приверженной к киноискусству.

Я не могу мириться с условиями работы в кино, отнюдь не располагающими к творчеству. Из-за них часто испытываешь горечь неудовлетворенности, почти стыд.

Вот такое чувство испытывала я оттого, что не «сбылась» у меня роль Констанции Львовны в фильме «Обыкновенный человек». Не создан образ, какой, по самому твердому моему убеждению, я могла бы воплотить правдиво и сильно.

Отчего так произошло? Отчего так происходит не только со мной, а со многими актерами драматического театра, если их действительно влечет работа в кино, как особая форма неизменной сущности артистического творчества?

Не думаю, что у нас, драматических актеров, есть данные гордиться высоким качеством организации своего труда, но все же в театре дело обстоит лучше, чем в кино.

Драматический театр (пока!) —наиболее плодородная почва для всхожести, роста и расцвета артистических образов.

Театральные репетиции позволяют актеру от незнания постепенно переходить к знанию, затем к познанию сценического образа, самой глуби его души и, значит, к возможности его воплощения. Синтез соединяет в единое целое отдельности, порожденные анализом.

В театре не обходятся без застольного, аналитического периода репетиций, без предварительных наметок «словесных действий», подтекста. В театре существует период репетиций в приблизительной выгородке пространства будущих декораций, когда определяются «физические действия». В театре рабочие репетиции, когда ищешь правду образа для себя, сменяются «адовыми» - при сборе всех частей спектакля. Тогда начинаются заботы театра о правде выразительных средств. «Адовые» репетиции переходят в генеральные, генеральные - в спектакль. Но и спектакль подвергается изменениям под влиянием зрительного зала.

Я не хочу шутить, так как дело творчества - самое дорогое для меня, но репетиции в кино большей частью сразу начинаются с «адовых», когда идея сценария участникам фильма еще мало знакома и все в фильме для него чужое.

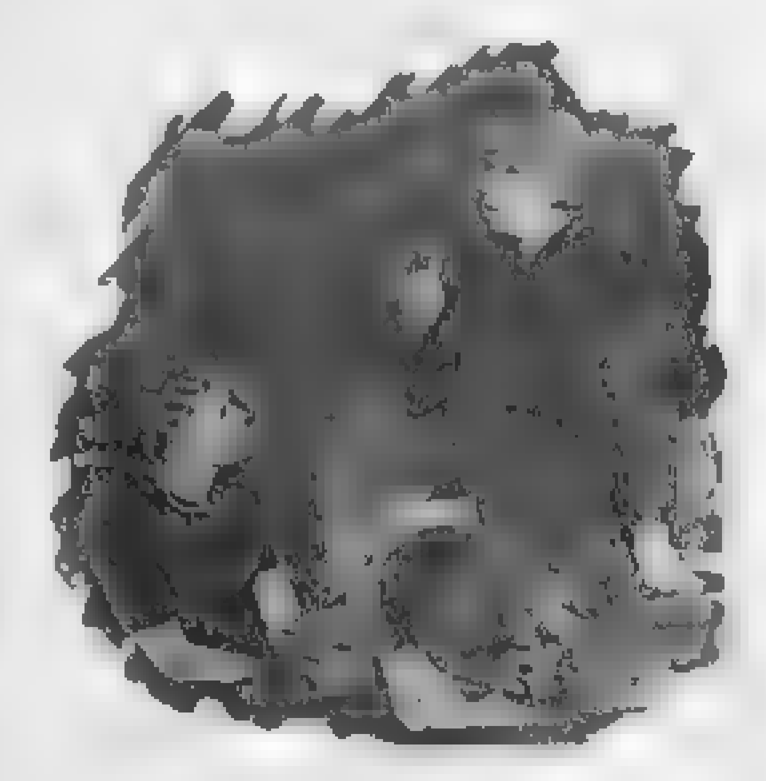
Знаю, что можно найти этому объяснение—такова-де специфика киноработы, трудно созвать в одно время актеров разных театров, а разных в своих методах работы актеров трудно сплотить между собой

Но объяснение не оправдание именно потому, что актеры собираются на съемки разные, и надо для пользы дела достичь их единомыслия, единодушия

Не стоит слишком уж полагаться на связующую силу монтажа

Грим в театре завершает репетиционную работу, в кино—предваряет (Я пользуюсь случаем, чтобы с горячей благодарностью вспомнить мастерские руки и талантливость настоящих художников-гримеров Антонины Васильевны Масловой, Василия Васильевича Горюнова, Анны Александровны Патеновской)

«Застольный» период в кино доведен до минимума, почти гомеопатического, чтоб не сказать—трагического



«Обыкновенный человек»—сложнейший сценарий, требующий глубочайшего анализа. А я так и не дождалась встречи с Л М Леоновым, автором сценария, несмотря на самые мои настоятельные просьбы Я хотела встречи с писателем для того, чтобы знать, кто есть Констанция, почему и для какой цели она произносит те или иные слова, почему так или иначе она сядет, для чего побежит, кому улыбнется, от кого заплачет.

Не смею касаться своих товарищей по работе—они не уполномочивали меня говорить за них, -но я не могла осуществить проект без точного чертежа человеческой души

Но если не знаешь, что ты изображаешь, то не найдешь и как это изобразить, не обретешь формы, соответствующей содержанию.

За свою долгую на сцене жизнь не помню такого недоумения такой нетворческой ревоги, в какой я находилась во время работы над ролью Констанции Львовны

Не усвоив до конца идею пьесы, я не могла определить логику поведения Констанции Львовны, наметить ее волевую партитуру Так мне и не удалось до конца съемок изжить тяжкое чувство несогласия с автором

Как страшно стоять перед киноаппаратом, не зная, кто ты! Как можно дать, не имея?

Первая съемка уже спектакль Пленка фиксирует нечто безжизненное или же твои долголетние штампы с длинными седыми бородами

Сплошь и рядом съемки начинаются тогда, когда в актере не зародилось еще предчувствия образа, не говоря уже о его решении Надо говорить, когда слова еле-еле втиснуты в твою собственную голову, а не необходимы для волеизъявления сценического образа

Не звучит текст, если не вскрыт по намекам драматурга подтекст

Бернард Шоу (в предисловии к «Неприятным пьесам») высказывает мысль о том что «письменное искусство, хотя и очень разработанное грамматически, совершенно беспомощно, когда надо передать интонацию; так, например, есть пятьдесят способов сказать «да» и пятьсот способов сказать «нет», и только один способ это написать»

Станиславский учил, что истинные желания, сокровенные мысли действующего лица пьесы часто маскируются словами, а не выражаются ими

Только тогда, когда актер разгадал, чего хочет действующее лицо в эту минуту своей жизни, при данных обстоятельствах, текст роли, произносимый им вслух, приобретает интонацию.

Часто текст находится в полном противоречии с подтекстом Мечтой Станиславского была игра, которая «психологична отрицанием обычной, общепринятой психологии»

Чтобы пояснить это на примере, на скорбном примере, я вернусь к образу Констанции Львовны Есть в сценарии такое место, когда Констанция слышит музыку и произносит примерно такой текст «Что это? Такое знакомое, а не могу вспомнить »

Потом она вспоминает «А! Это самое играли, когда я в первый раз встретилась с твоим отцом...».

Как же мне хотелось пережить этот момент роли, истолковать его? Вот так я хотела, чтобы (по радио) исполнялось «Лебединое озеро» (тема лебедя), я хотела, чтобы Констанция, эта исковерканная, обезображенная нищетой, бездомностью, одиночеством женщина была бы перенесена музыкой Чайковского в годы своей молодости, в весеннюю пору жизни, в день первой встречи с отцом Киры Я хотела, чтобы Констанция улетела от грязи и тяжких прегрешений своей жизни в мир светлых воспоминаний где «божество и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь...».

Я хотела чтобы плотоядное, хитрое лицо Констанции стало на минуту лицом человека, видящего счастливый сон.

И только после недоуменного вопроса дочери «Как же случилось, что отец, такой добрый и умный человек женился на тебе?»—Констанция спускается из «стратосферы», возвращается к своей заплеванной и наплевательской жизни «А, милочка, он и не заметил» И снова становится она нищей духом и хищной лакомкой

Но мне не удалось воплотить мою мысль, мое творческое мечтание по радио игрался некий пошленький мотив, и момент воспоминаний Констанции остался за бортом.

Я ни в коем случае не виню нашего режиссера А Столбова «Обыкновенный человек» был его первой картиной, он не мог решиться на усложнение образа Он добивался комической Констанции, той, «кто получает пощечины» А мне казалось Констанция не ведает, что творит, но она одержима безусловной материнской любовью к дочери

Разрешение на риск и режиссер-новичок и я, актриса не так уже часто снимавшаяся в кино, могли получить лишь от автора сценария или от шефа постановки Михаила Ромма. Такого разрешения не воспоследовало, и на экране Констанция просто темное существо.

Но, по словам Лопе де Вега, «когда на глади полотна художник ночь изображает, хоть луч он все же оставляет, чтоб эта ночь была видна». Если бы мне удалось показать в Констанции этот человеческий луч то все ее духовное и внешнее безобразие выявилось бы совсем в другом колере, прозвучало бы в другом ключе

Как зрительницу меня никогда не интересовали актеры, доказывающие со сцены или экрана, что дважды два четыре И собой я не бывала удовлетворена, когда тупо повторяла ту же арифметическую истину.

Только вновь рожденное, вновь осознанное отвоеванное актером от неизвестности вносит чудесное потрясение искусством в жизнь многих тысяч и миллионов зрителей

Наши талантливые кинорежиссеры, кинооператоры и киноактеры достигают великолепных творческих урожаев, несмотря на то, что нередко им приходится нарушать условия, необходимые для органического созревания художественного образа Мчащимися поездами, пламенем грандиозных пожаров, бешеной скачкой коней часто пытаются

они заменить внутреннее движение сценического образа, то, чем силен драматический театр в свои вдохновенные минуты (я не смею утверждать, что эти минуты так уж часты).

Техника кино могущественна Фотогеничность киноактера иногда важнее сценического дарования капля жидкого глицерина на щеке кинозвезды может показаться доверчивым слезой Искусство монтажа возводит в куб одаренность сценаристов, режиссеров, операторов, актеров. Монтаж может придать раздробленным кадрам слитность, а фильму сообщить величие целого, но он все же не заменит собой беспрерывность внутренней жизни образа, какая может быть достигнута в театре

Синтезом могуче и волшебно искусство драматического театра И в кино надо добиваться синтеза вершины артистического мастерства

Техника кино иногда усиливает творческое воздействие на зрителей, а иногда уменьшает его, когда становится самодовлеющей

Часты случаи препирательств между актерами драматического театра и операторами мы боимся «выйти из круга внимания» а они громят нас за то, что мы «вылезаем из кадра».

Зачем соперничать театру и кино? Ведь мы братья по оружию слова и мысли Ведь мы можем взаимно обогатить друг друга и заслужить признание народа, его любовь его уважение.

Театр многое должен заимствовать от кино, но и кино не следует иронически относиться к опыту старшего брата драматического театра

Нельзя так беспощадно относиться к творческому самочувствию актеров, игнорировать их творческую природу На склоне своей достопримечательной, чудесной жизни Станиславский, такой удивительно осторожный в выражениях, дерзнул написать, что «благодаря изучению своей артистической природы, законов творчества и искусства скромные таланты породнятся с гениями и станут одного с ними толка»

Почему шутки насмешки над театральными традициями, над законами театральной профессии так часты на киносъемках?

Почему так надменны операторы?

Почему их голос—решающий в отборе «дублей»?

С благодарностью вспоминаю Сергея Михайловича Эйзенштейна Властный, он прислушивался к мнениям актеров при просмотре отснятого материала

Недавно я прочла статью Н Черкасова о съемках «Дон-Кихота» Вспоминает он последний день съемок смерть рыцаря Печального образа Черкасов очень коротко, но щедро описывает как я провела сцену прощания «домоправительницы» с благородным гидальго Мы оба с Черкасовым, быть может, не по существу образов, а лишь из сочувствия к ним, к их судьбам плакали, ужасно плакали.

Что же я увидела впоследствии на экране? Лицо Черкасова не показалось мне выразительным, а угол большого черного платка, свесившегося с головы, навеки скрыл от зрителей не только мою печаль, но и мое лицо.

Меня это уже не задело, не тронуло А вот то-то и плохо, что не тронуло! Подумалось. что такое особенное произошло? Чем блик на платке или его живописная складка хуже нескольких капель, именуемых слезами?

Режиссеры кино были со мной вполне любезны даже в дни моей молодости Поэтому вполне объективен мой вопрос: почему режиссеры иногда так невнимательны к актерам эпизодических ролей и участникам народных сцен?

Если режиссер действительно лелеет мечту, он не оскорбит своей невнимательностью тех, кто может воплотить эту мечту.

Я помню, как авторитетен был для меня молодой Барнет он любил свое дело, он жаждал реализации своих творческих замыслов Он был романтиком своего дела, что искупало его неопытность.

Я не всегда бывала согласна с таким режиссером, как Эйзенштейн, но нельзя было не подчиниться всей душой его исканиям так страстны были они, несмотря на внешнюю его ироническую насмешливость.

Но и Сергей Михайлович, неповторимый, выдающийся художник не всегда понимал, что творится в душе актера, готового к съемке и постепенно роняющего подъемность духа в ожидании его возгласа. «Начали!»

Нельзя иссушать актеров бесконечными ожиданиями начала съемок и только тогда, когда все «пятисотки» «гномы», «юпитеры» и тому подобные чудовища, ненасытно сжирающие время, чуть-чуть насытятся, тогда лишь на пять-десять минут обратить внимание на тех, кто обязан «жизнь человеческого духа выразить в художественной форме» (определение Станиславского).

Мы, актеры драматического театра, тоже можем быть жестоко обвинены режиссерами кино в небрежении к делу, труду, к самим себе, к творчеству, в невыполнении своих прямых обязанностей, но надо думать о перспективах, об изживании совместно допущенных ошибок.

Всемирно признана богатырская мощь киноэкрана, радио, телевидения несущих искусство и культуру в самые отдаленные уголки земли Мы, драматические артисты, должны хранить на съемках кино глубочайшую сущность нашего искусства

Играть в кино - как и на сцене - не значит более или менее жизнеподобно изобразить одного человека Два качества делают образ живым неповторимость его и его типичность И этого мало чтобы образ на экране стал истинно художественным творением, он должен создаваться в нерасторжимой связи с идеей всего произведения. Поэтому мы говорим киноактер должен быть нерасторжимо связан с писателем с режиссером, как равный с равными.

Радость его творчества в том, чтобы освещать лицо жизни, дать возможность зрителям познать великую радость и смысл бытия.

Мы стремимся к этой заветной цели и не хотим ставить перед собой менее значительные задачи

Для непреклонной воли нет недостижимого

Лев СВЕРДЛИН:

- Вопросы, которые мы сегодня обсуждаем, давно тревожат нас Ведь что такое работа в кинематографии? Это прежде всего коллективная работа Она немыслима без большой дружбы, связывающей режиссера, актеров, операторов, причем дружбы настоящей, не допускающей ни начальственных окриков, ни безразличия друг к другу Любовь к нашей советской жизни, желание достойно показать ее в искусстве вот что должно цементировать творческий ансамбль Там, где есть такая спайка а следовательно и единство цели, режиссер обязательно найдет верный тон во взаимоотношениях со всеми участниками коллектива, в том числе и с актерами

Не надо думать, что мы повышенно обидчивы и мечтаем о каком-то особо почтительном отношении к себе. Нет, дело не в этом. Актер должен чувствовать себя активным художником, а не исполнителем режиссерских заданий -без этого невозможна настоящая работа над человеческим образом

Необходимо, чтобы киноактер участвовал в обсуждении сценария, необходимы предварительные репетиции Дайте хотя бы пять-шесть дней репетиций на каждый объект съемки, и это принесет гораздо больше пользы, чем ставка на так называемую «непосредственность» актерского творчества, о которой говорил Е Тетерин Без труда в искусстве нельзя жить Труд должен быть обязательным и для актера кино, и, чем тяжелее репетиции, тем легче будет съемка.

С чего начинается наша актерская работа в кинематографии? Она начинается с проб А что такое проба? Это же вульгаризация актерского творчества Я работаю в кинематографии с 1924 года, и до сих пор меня все еще «пробуют»— все еще не верят, что я могу сыграть предложенную мне роль. Даже тогда, когда приглашают на эпизод, и то делают пробу, причем снимают в кое-как подобранном костюме, без ясного представления о характере персонажа Какой же смысл в таких пробах? Что можно снять на «пробной съемке»—физиономию актера? Его «корпус»? Но ведь это и есть «типажная» съемка давно и единодушно всеми осужденная Если в театре перед премьерой я выгляжу разговариваю, действую так же, как в начале работы над ролью, значит я ничего с ролью не сделал, не сумел перевоплотиться в новый для меня образ, ничего не нашел для характеристики моего нового героя, значит я не актер, а «типаж». Как нелепо выглядел бы творческий процесс в театре, если бы вопрос о пригодности или непригодности актера для новой роли решался на первых же репетициях. А в кинематографе считается возможным, допустимым решать этот же сложный, тонкий вопрос на «пробных съемках»

Надо преодолеть существующее в кинематографии до сих пор, еще с двадцатых годов, неверие в мастерство актера. Оно все еще дает себя знать если не в теоретических и программных выступлениях режиссеров, то в практике нашей работы Вот почему необходимо разобраться в наших взглядах на природу актерского творчества, на взаимоотношения киноактера и кинорежиссера.

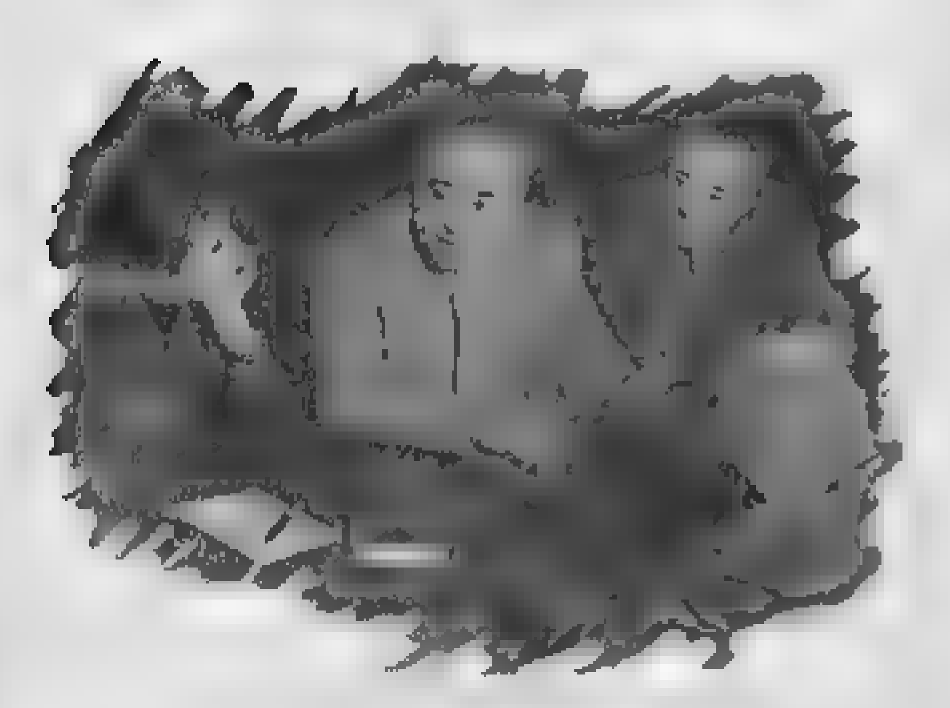
Сколько еще режиссеров втайне убеждено в том, что они одни создают фильм, что можно одинаково эффектно «обыграть» в кадре и актера и стул Я говорю о тех режиссерах которые в глубине души считают, что их мастерство сводится к умению сделать «все» из «ничего» Конечно, мы не услышим сейчас открытой защиты подобных формалистических взглядов на природу кинематографа. Конечно, любой режиссер станет доказывать вам, что он понимает, ценит и любит искусство актера Но, если мы вспомним о пресловутых «пробах», если посмотрим, как организован процесс работы над многими кинофильмами, станет ясно, что нигилистическое отношение к мастерству киноактера живуче Только лучшие наши мастера кинорежиссуры уделяют репетиционной работе такое внимание, какого она заслуживает Только те кинорежиссеры, которых по праву можно назвать большими художниками, действительно, а не на словах «делают ставку» на актера и заботятся о том, чтобы раскрыть заложенные в нем возможности

Мы, актеры, по самому характеру нашей профессии зависим от режиссеров, руководителей киностудий, театров, и, если они не проявляют чуткости и дальновидности в отношении развития дарования актера, нам грозит не только потеря мастерства, но и дисквалификация Любой из нас знает множество «неудавшихся биографий» актеров,

блестяще дебютировавших, подававших большие надежды и превращавшихся через несколько лет в ничто именно из-за самоповторения, из-за неумелого, нехозяйского отношения к ним со стороны режиссеров.

Надо дать актеру возможность долго, любовно работать над ролью. Рассказывают, что, когда одного нашего крупного театрального актера, несколько месяцев работавшего над ролью Муромского из пьесы Сухово-Кобылина «Дело», спросили, готова ли роль, он ответил «Пока вижу только один ус». А в кино и усы, и бороду, и парик нашлепнут мгновенно и говорят играй роль! И актер подгоняет себя под усы—отсюда и соответствующая игра.

Необходимо время для подготовки к съемкам и точный, всесторонне выверенный сценарий. То, что здесь говорил о вдохновении актера на репетициях Е. Тетерин, абсолютно верно. Иногда роль перерабатывается перед самой съемкой. В договоре актера со студией написано о том, что он обязуется «знать текст наизусть». Разве в этом дело? Надо знать роль, а не текст—вот что важно. Если найдена органическая, естественная жизнь в том или ином куске роли, то текст запомнится без труда.



Но это возможно, конечно, только в том случае, если сценарий представляет собой явление литературы, если автор сценария понимает, что такое мастерство актера, и владеет искусством построения роли. Мы, актеры, никогда не оцениваем сценарий, его идейное богатство и художественный уровень «в общем и целом». Мы как бы читаем его «по ролям». Идейная значительность и острота произведения, его близость к жизни точность и меткость обрисовки человеческих характеров—все это и многое другое должно быть выражено в ролях, и только тогда актер скажет, что сценарий увлек его.

Ушло в прошлое то время когда тема «выручала» автора. Теперь «важная тема» не может служить щитом для слабого сценария и плохой игры актера. Советский зритель проявил достаточно снисходительности к нам, дал нам более чем достаточное время для ученических проб, споров и ошибок. Все наше искусство, направляемое требованиями народа и руководством партии, обращается к важным темам современности. Народ ждет от своих художников полноценного, классического воплощения современных тем и образов. И пора нам всем стать людьми опытными, знающими свое дело во всех тонкостях.

Существует мнение, будто в этой области господствуют личный вкус, прихоти и капризы актеров, и то, что одному покажется плохим, то другого приведет в восторг. А потому и нельзя, мол, ответить на вопрос что же такое хорошая роль. Одному сценаристу кажется что хорошая роль—это такая роль, где есть несколько эффектных, легко запоминающихся зрителю песенок. Другой полагает, что самое привлекательное для актера в роли возможность блеснуть своими внешними данными или чем-то таким, что свойственно ему одному, красивым жестом или обаятельной улыбкой. Наконец, существует и такое мнение наверно, актеру, а особенно известному, нравятся такие роли, в которых он чувствует себя легко, привычно, «как дома», надо поэтому

писать роли для актеров или актрис, сообразуясь с их излюбленной, имеющей успех у публики «манерой»...

Талантливого актера Бориса Андреева снимали почти всегда в однородных ролях, а потом можно было услышать. «Он повторяется» Да как же не повторяться, когда он играл все время одну и ту же роль! Дайте ему сыграть разнообразные, сложные роли современников и вы увидите, какой это разноплановый актер

Что же касается всяких песенок и прочих «аттракционов», облегчающих успех актера, то ценность их невелика и обманчива Они обычно помогают обойти, а не решить трудности создания нового образа.

«Подгонка» роли под определенного актера неуместна и по другим, более важным причинам Дело не только в том, что она приучает актера пользоваться ранее найденными приемами игры Зрители хотят видеть на экране разноликие неповторимые, рождающиеся в самой жизни образы современников И каждая наша роль должна быть обобщенным, типическим образом современника, а не комбинацией ранее сыгранных актером ролей

Многие из нас недовольны тем, как организуется творческий процесс на съемочной площадке Актер ищет тонкие психологические детали, а что в это время творят осветители, ассистенты! Шум, толчея, беспорядок А ведь в кино требуется сугубая сосредоточенность, еще большая, чем в театре, каждый наш промах заметен на экране.

Мы удивляемся, почему в наших картинах так много схематичных, безликих персонажей Отчасти потому, что многие режиссеры не умеют организовать труд актера Я вспоминаю работу с Г. и С. Васильевыми в картине «Волочаевские дни». Я был тогда совсем молодым актером, но с каким вниманием, тактом относились ко мне Васильевы, какую чудесную творческую атмосферу создавали они на съемках! Оператор А Сигаев не сделал мне ни одного замечания, ни разу меня не поправил все свои пожелания он сообщал режиссерам, а уж они решали, с чем надо согласиться Я не слышал, когда ставили свет, я не видел, кто меня снимал. Все делалось на съемках бесшумно, в обстановке сосредоточенности и напряженной работы мысли Очевидно, именно в такой атмосфере ставили в свое время спектакли Станиславский и Немирович-Данченко.

Относительно молодых актеров. Нередко бывает так сняли молодого актера или актрису удачно и тут же забыли о них В театре дело обстоит иначе Когда Козырева в театре имени В Маяковского хорошо сыграла Катерину в «Грозе», ей сразу же дали новую большую роль, ее не забыли, Казаков хорошо сыграл Гамлета—ему дали вторую, третью роль. Может быть, он что-нибудь лучше сделает, что-нибудь хуже, но он растет А в кинематографии нередки случаи, когда первая хорошо сыгранная актером или актрисой роль оказывается единственной

Часто наблюдается недоверие к молодым актерам и однообразное использование их возможностей, когда судят по последней роли, по последней картине снялся актер директором, так его директором и дальше снимают, снялся он секретарем райкома так его в аналогичных ролях и снимают. Как же ему расти, совершенствовать свой талант?

Теперь о монтаже. Монтируя фильм, режиссер решает ряд важных художественных задач Хотелось бы, чтобы он имел в виду при этом и творческую работу актера.

У меня сохранилась катушка с пленкой фильма «Алитет уходит в горы» эпизод, не вошедший в фильм Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что именно этот кусок фильма лучший История его такова Однажды на съемках импровизационно родилась

«пляска Алитета» Это получилась какая-то особенная, шаманская пляска В ней Алитет больше, чем в любом диалоге, обнажает свою злобу, презрение к людям, свою неистребимую жажду властвовать В каком-то злобном исступлении, в напряженном, зловещем ритме Алитет пляшет, упиваясь своей зверской силой Когда я просматривал этот кусок, у меня невольно вырвалось «Какой негодяй!» Пляска Алитета, совсем небольшая по метражу, не вошла в фильм Почему? До сих пор не могу понять Во всяком случае, со мной даже не посоветовались

Хотелось бы в связи с тем, о чем говорилось выше, провести некоторые параллели между работой театрального и киноактера Это нужно сделать для того, чтобы по возможности перенести лучшее из театрального опыта, театральных традиций в кинематограф.

Есть общая черта в опыте всех наших лучших театров. В пору своего подъема, расцвета каждый театр живет и трудится, как дружный, увлеченный коллектив. Когда все — и мастера и ученики чувствуют себя молодыми, когда они понимают, что готовых рецептов в искусстве быть не может, и ищут новые решения, новые способы воплощения больших современных тем, тогда-то и возникает атмосфера новаторских исканий. Любой актер с радостью уйдет с головой в такую работу Как хорошо было бы, если б кинорежиссер не просто приглашал к себе на съемку того или иного артиста а стремился сплотить участников фильма в подлинный ансамбль

В театре на любой репетиции есть нечто вроде зрительного зала —незанятые актеры и другие участники спектакля Даже на первых репетициях у тебя есть внимательные и доброжелательные зрители Ты замечаешь их реакцию, иногда советуешься с ними, принимаешь во внимание хоть и не обязательно выполняешь -их пожелания Уже здесь сказывается участие коллектива в твоей работе. Затем я проверяю свою работу на первой генеральной репетиции Это еще не премьера, я могу многое изменить, улучшить, переделать. На второй, на третьей генеральных репетициях зрительный зал полон, я ясно слышу и вижу, что в роли «получилось», что не находит никакого отклика у зрителей После генеральных репетиций актер выслушивает критику режиссеров, партнеров представителей общественных организаций Все более ясными становятся положительные и отрицательные результаты своей работы К премьере я уже прихожу с известной уверенностью в том, что роль моя решена верно Но и это еще не все На премьере на первых спектаклях зритель всегда вносит поправки в мою работу, потому что очевидными становятся «белые пятна», пустоты в спектакле Все это не поздно устранить Может случиться так, что актер по-настоящему «заиграет» на пятидесятом или даже сотом спектакле,—мы знаем много таких случаев

А в кино у меня нет на съемках хотя бы маленького зрительного зала Мою работу принимает или отвергает режиссер Кроме того, я могу «улавливать» реакцию партнеров оператора, звукооператора, осветителей Конечно, я очень внимателен к их реакции — без этого вообще невозможно работать над ролью. Если снимается массовая сцена и, скажем, мне нужно произнести речь, я еще более внимателен к тому, как меня слушают участники съемки, это уже настоящий зрительный зал Мне видны их глаза, а это самое главное Но, если снимается отдельный план этой же сцены я уже никого, кроме режиссера и занятого своим делом оператора, не вижу. Я должен искусственно вызывать в себе то состояние, которое возникло у меня, когда я обращался к массе живых людей.

Вот почему приходится говорить о том, что в кинематографе необходимы настоящие репетиции с участием творческого коллектива

Немалое значение имеет последовательность съемки эпизодов. Нельзя начинать с «результата». Едва ли хоть один актер и театральный режиссер решатся начать репетиции «Отелло» со сцены удушения Дездемоны. К этому эпизоду нужно прийти постепенно... Не многие режиссеры обращают серьезное внимание на последовательность съемок. Мне не доводилось сниматься в фильмах, поставленных С. Герасимовым, но товарищи рассказывали, что он в этом отношении учитывает особенности работы, психологии актера и строит репетиционный период так, чтобы актеры еще до начала съемок «жили» в образе.

Тяжело подчиняться режиссеру, если предлагаемый им рисунок роли, отдельная «краска» не стали еще твоими, если ты не пришел к ним естественным путем, — даже если этот рисунок очень хорош. В таких случаях выполняешь задание формально. Кинорежиссеры, как правило, торопятся, торопят актера, будто не веря, что образ сначала складывается в сознании, воображении актера, а потом уже находит выразительную внешнюю форму.

И, наоборот, радостно принять предложение режиссера, когда его видение образа совпадает с твоим представлением о герое. Иногда на предложение режиссера сыграть эпизод так, а не иначе мы упрямо отвечаем: «Не понимаю». Режиссер объясняет два-три раза, но, если вы по-прежнему твердите свое «не понимаю», он уже искренне негодует: «Чего же тут не понимать?» Суть в том, что для актера понять рассудком ту или иную деталь образа — только половина дела. Нужно прийти к ней органически, вот тогда актер готов сыграть так, как хочет режиссер. Кинорежиссеры с этим не всегда считаются. Может быть, причина в том, что иной кинорежиссер считает возможным «дорисовать» образ, недорисованный актером, с помощью монтажа, светового или декоративного приема. Мы же, актеры, уверены, что реалистический человеческий образ может создать только актер.

Очень затрудняют съемку перерывы, связанные с работой технических цехов. Я внутренне «собрался» для съемки, вхожу в необходимое состояние, играю эпизод — и вдруг электротехники объявляют, что их время кончилось и они уходят на обед. Кажется, это мелочь, о которой не стоило бы и говорить, но как такие пустяки мешают киноактеру!

Только приготовишься к съемке, только настроишь себя соответствующим образом, тут бы и сниматься — вдруг выключают свет. Что такое? Полтора часа чинят аппаратуру. Наконец, починили. Снова заставляешь себя войти в необходимое состояние, а съемки нет, потому что кончилась пленка или шипят осветительные приборы, мешая звукооператору. Когда заставляешь себя вернуться в третий или четвертый раз в творческое состояние, ты уже ощущаешь, что нет прежней свежести, увлеченности. Ты «вытягиваешь» чувства из себя, а не живешь ими. Видимо, руководители съемок не очень-то верят, что актеру нелегко достается творческое состояние, иначе они давно позаботились бы о повышении культуры съемок. Мешает и несовершенство технической базы. Хорошо, если минута вдохновения актера совпадает с исправным действием техники, но как часто нам мешают треск, разряды электроаппаратуры, как часто свет начинает мучительно «мигать» как раз в тот момент, когда ты вполне готов сниматься! Следовало бы добиться такой слаженности технической базы, чтобы она вовсе не отвлекала внимания актера, чтобы актер не замечал ее.

Мы надеемся, что инженеры и техники киностудий поймут особенности творчества актера и значительно улучшат условия съемок.

Николай ГРИЦЕНКО:

— Репетиционный момент в актерской работе гораздо важнее, чем обычно думают в кино. В сущности, репетиции в полном смысле этого слова не считаются в кинематографии строго обязательными. Им уделяется столько времени и внимания, сколько позволяют обстоятельства.

Что же получается в результате?

Вот я читаю дома сценарий, обдумываю свою роль. При этом, конечно, в моем представлении возникают те или иные мизансцены, те или иные подробности поведения героя, обстановки, в которой он действует, и т. д. Но на съемочной площадке все это приходится срочно менять по указанию режиссера. Я пытаюсь объяснить ему, что мое видение героя подсказывает другие подробности действия, но редко удается переубедить в чем-нибудь режиссера, у которого уже сложился замысел фильма. А ведь актеру значительно легче изменить внешнюю линию поведения персонажа, чем внутреннее свое состояние. Из-за этого режиссерские указания выполняются большей частью механически, без внутренних мотивировок, а они необходимы в творчестве актера, иначе поведение его выглядит в лучшем случае как представление.

Разумеется, не все кинорежиссеры подходят к актеру как к исполнителю заданного рисунка роли, рожденного его, режиссера, фантазией. Есть мастера кинорежиссуры, которые прекрасно понимают, что актер не марионетка, и находят способы вовлечь его в активный творческий процесс.

Есть в кинематографии и другая крайность: некоторые режиссеры полагают, что с актером вообще работать не надо, что он, актер, все может сделать сам, а его, режиссера, дело только снять актера. Это грубая ошибка.

Нам, актерам, требуется не какая-то анархическая «свобода», а творческое взаимодействие с режиссером.

У кинорежиссера несравненно большие, чем у театрального режиссера, возможности: в сущности, он может привлечь к исполнению любой роли любого актера страны. Такой громадной «труппы», какой располагает кинематография, ни в одном драматическом театре нет. Так приглашайте же лучших актеров и работайте с ними над ролью! «Увы, — скажет мне кинорежиссер, — у нас в кино подготовительный период таков, что я просто не успеваю поработать с актерами так, как хотелось бы». Возможно, что это так. Тогда необходимо изменить общий порядок подготовки к съемкам, уделив больше времени репетиционному периоду.

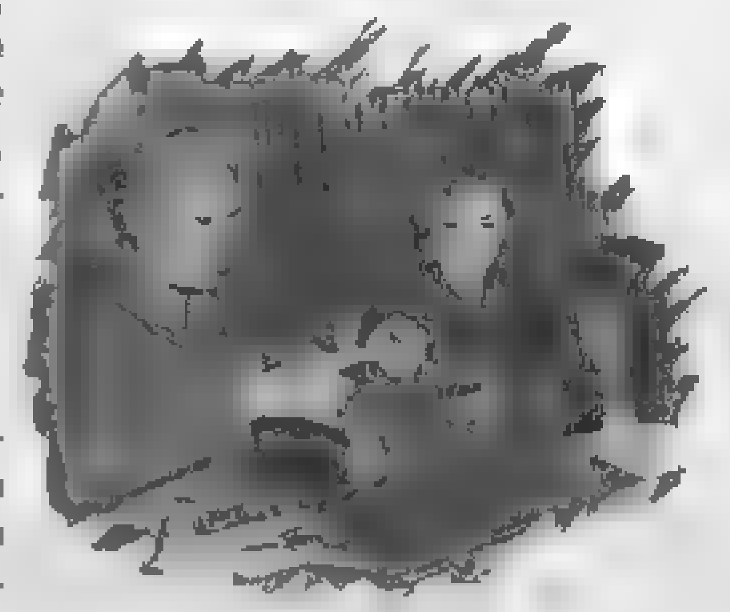
Сейчас актер читает сценарий, не вдумываясь в него, потому что приучен к мысли: все равно на съемочной площадке все будет так, как скажет режиссер. На съемках хороший режиссер устраивает серьезные репетиции, плохой — только наспех разводит актеров по мизансценам и снимает. Вот почему актерские удачи часто являются делом случая.

У нас, актеров, немало претензий и к операторам. Они должны научиться так проводить съемки, чтобы актер «не чувствовал» аппарата. Мне приходилось слышать рассказы об операторах, которые снимают актера с трех, четырех точек, для того чтобы актер не ощущал, где находится зритель, и не позировал. Такая изобретательность в операторской работе необходима, она даст режиссеру огромные монтажные возможности, а актеру — огромную свободу, сделает его поведение куда более естественным, позволит добиться большей жизненной правды.

Зара ЗАНОНИ:

- Я согласна со всем, что здесь говорилось, но должна сказать, что и мы сами, актеры, часто относимся неуважительно к своей профессии

Почему в последнее время крупные, талантливейшие мастера, к которым мы привыкли относиться с большим уважением, снимаются в таких ролях и в таких эпизодах, где от актера не требуется ни способности к творчеству, ни мысли, ни чувств—ничего, кроме присутствия на съемке? Очевидно, объясняется это тем, что студии не умеют занять лучших актеров в интересной работе, и тогда они соглашаются на любую роль, лишь бы сниматься Мы сами, актеры, должны восставать против такого отношения к актерскому искусству



О «пробах». Недавно один режиссер сказал мне «Знаете, мы хотим попробовать снять вас в одной роли Сценарий еще печатается, но ассистент вам все расскажет». Спрашиваю ассистента «Что там в сценарии?» Он признался. «Я сам еще сценария не знаю». И все-таки проба состоялась Вот вам пример отношения к актрисе, к сценарию, к будущей роли...

Клара ЛУЧКО:

— Вы говорите о том, что актер должен уважать свою профессию, свое творчество Зачем же вы сами соглашаетесь сниматься в роли, которая вам неизвестна непонятна?

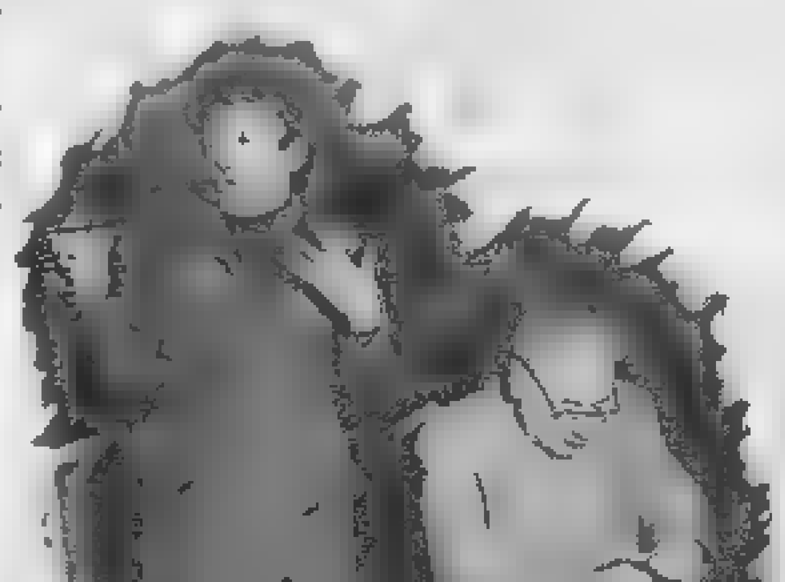
Зара ЗАНОНИ:

Думаю, что в этом случае я действительно допустила ошибку Но я рассказала об этом эпизоде для того, чтобы все мы задумались о своих творческих правах и обязанностях.

Хотелось бы, чтобы установились другие, более правильные взаимоотношения актеров с режиссерами и руководителями студий, чтобы эти взаимоотношения были построены на основе высокой творческой этики

Лидия СУХАРЕВСКАЯ:

Сталкиваясь в работе с молодежью нашей актерской студии «Мосфильма» и наблюдая ее в процессе репетиций, я часто убеждаюсь, что воспитание молодых киноактеров страдает большими недостатками Нельзя думать, что киноактер—это всего лишь человек, который умеет сниматься в кино Необходимо воспитывать прежде всего вполне самостоятельную творческую индивидуальность будущего актера-художника. Мы, к сожалению, слишком мало занимаемся так называемыми «высокими материями». Мы часто сводим сложные творческие процессы, требующие глубоких духовных проникновений, к упрощенной деловитости ремесла.



Пусть наш журнал «Искусство кино» из номера в номер занимается вопросами воспитания актера. Надо добиться того, чтобы режиссер и актер в кинематографии были связаны единым творческим процессом, как равные по значению художники.

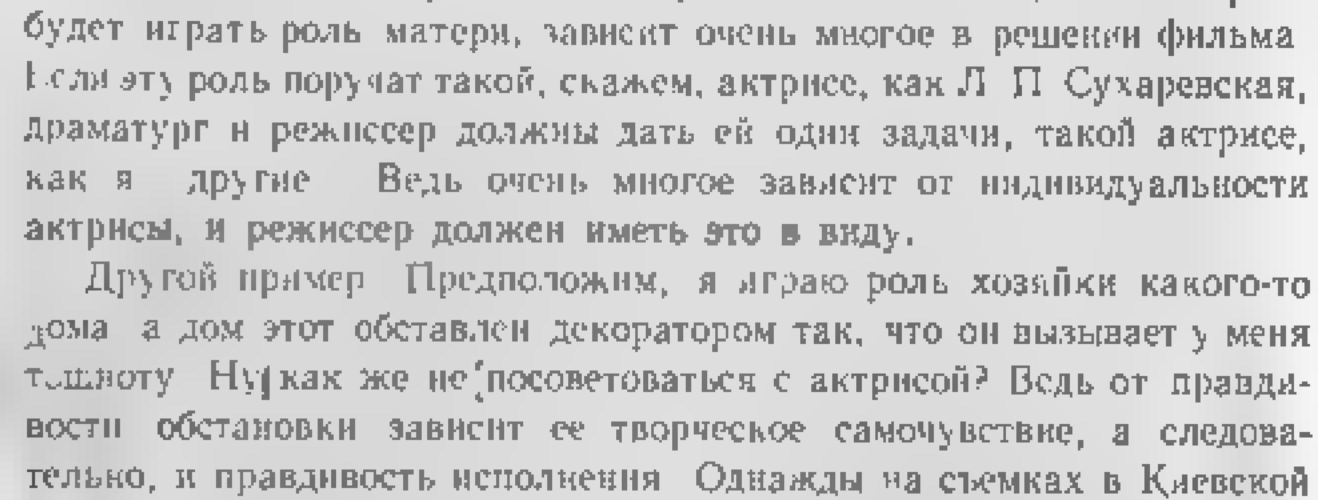
Нам, актерам кино, дали возможность создать свою студию. Давайте позаботимся о том, чтобы студия не стала прибежищем для дилетантов и полупрофессионалов, чтобы она воспитывала требовательных к себе художников и вела их к вершинам творчества. В этом ее задача!

Валентина ТЕЛЕГИНА:

Многие невзгоды нашей творческой жизни связаны с тем, как смотрит режиссура на актера. Если бы мы преодолели пренебрежительное отношение к актерскому мастерству, мы сделали бы большой шаг вперед в киноискусстве. Это пренебрежение существует не у тех нескольких мастеров кинорежиссуры, сниматься у которых — счастье. Я говорю о режиссере, так сказать, среднем.

Есть режиссеры, не умеющие репетировать, не знающие, что такое мизансцена, и таких режиссеров немало. Это я могу сказать на основании своего двадцатипятилетнего опыта.

Я согласна с товарищами, которые считают, что режиссерский сценарий надо писать тогда, когда уже существует творческий коллектив. Поясню, почему это необходимо. Предположим, в сценарии есть сцена прощания матери с сыном. От того, какая актриса будет играть роль матери, зависит очень многое в решении фильма. Если эту роль поручат такой, скажем, актрисе, как Л. П. Сухаревская, драматург и режиссер должны дать ей одни задачи, такой актрисе, как я, — другие. Ведь очень многое зависит от индивидуальности актрисы, и режиссер должен иметь это в виду.



Другой пример. Предположим, я играю роль хозяйки какого-то дома, а дом этот обставлен декоратором так, что он вызывает у меня тошноту. Ну как же не посоветоваться с актрисой? Ведь от правдивости обстановки зависит ее творческое самочувствие, а следовательно, и правдивость исполнения. Однажды на съемках в Киевской студии я стала снимать занавески с окон интерьера, настолько нелепыми они мне показались. А режиссер равнодушно заметил: «Какая разница!»

Вот что значит не понимать актера!

Репетиции нужны не только актерам, они необходимы и режиссерам, иначе творческий рост кинорежиссуры невозможен.

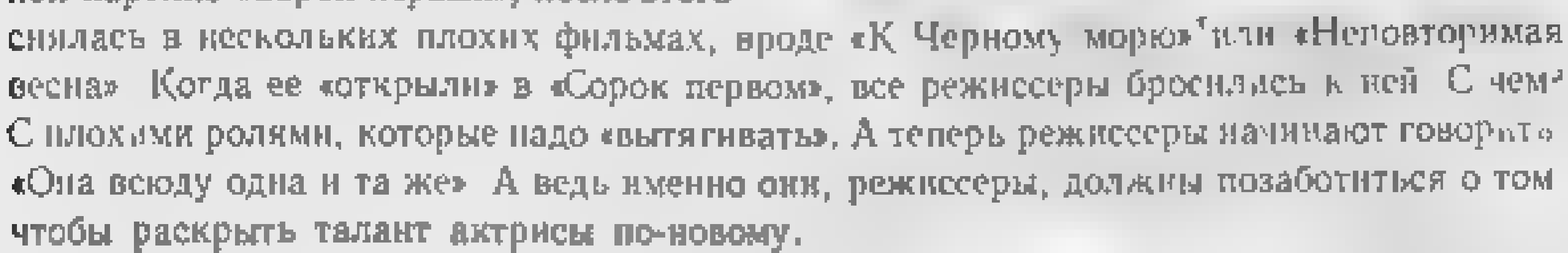
Все мы встревожены тем, что на экранах появляется много безыдейных, серых фильмов, одна из причин — безразличие автора сценария и режиссера к тому большому, главному в нашей действительности, чем живет советский человек.

Давайте бороться за дух времени в киноискусстве! Я уверена, что многие наши фильмы, вышедшие на экран, были бы лучше, если бы режиссеры и актеры вложили в них свои чувства, свою душу, свое отношение к жизни.

Одно из самых больших кинематографических зол — это так называемая «средняя режиссура», обезличивающая сценарий и актера. Искусство не терпит ничего «среднего»!

Татьяна КОНЮХОВА:

Слушая старших моих товарищей, я вспомнила свои роли. Что я играла? Я сыграла немало ролей в плохих картинах. Какие-то безликие Сони, Маши, Даши — все одно и то же. Может ли такая роль принести радость зрителю и актрисе? Нет. Раскрыть дарование актера, актрисы может прежде всего драматург, если он напишет роль, в которой есть новые человеческие черты, взятые из самой жизни, а не из тех ролей, которые кем-то раньше уже написаны и сыграны.



Если роль заставила актера волноваться, задуматься о своих силах, даже усомниться в себе, а потом все-таки просить режиссера поработать с ним, такая роль, наверное, откроет его дарование с новых сторон. Когда драматурги, хорошо знающие нашу жизнь, напишут такие роли, сколько новых талантливых актеров мы увидим! А роль-штамп не открывает, а, наоборот, обезоруживает актера.

Изольда Извицкая, снявшись в чудесной картине «Сорок первый», после этого снялась в нескольких плохих фильмах, вроде «К Черному морю» или «Неповторимая весна». Когда ее «открыли» в «Сорок первом», все режиссеры бросились к ней. С чем? С плохими ролями, которые надо «вытягивать». А теперь режиссеры начинают говорить: «Она всюду одна и та же». А ведь именно они, режиссеры, должны позаботиться о том, чтобы раскрыть талант актрисы по-новому.

Многие актеры и актрисы, вышедшие из ВГИКа, вообще не находят применения своим силам в кинематографии. Существует такое мнение, что для съемки в кино можно взять человека «с улицы» — снимают же, мол, итальянские режиссеры девушек и юношей, никогда не учившихся в киношколах. Неправильное мнение. В Италии нет высшего учебного заведения, готовящего киноактеров, а у нас есть ВГИК, его выпускники имеют право на большую творческую работу.

Ольга ЖИЗНЕВА:

— Наше советское киноискусство развивается быстро и успешно — это факт неоспоримый. Но достаточно ли успешно развивается искусство киноактера? Вот это слово — достаточно ли? — заставляет поставить перед собой большие требования и пережить большие волнения. Речь идет о деле, которому мы отдаем свои жизни.

Десятилетиями работают в кинематографии режиссеры, художники, операторы, гримеры, директора групп, осветители. Им на смену выступает молодое поколение специалистов, выпестованное ими же самими. Между всеми этими кинематографистами существует производственная, творческая, товарищеская связь, позволяющая создавать прекрасные, нужные народу кинопроизведения.

Люди работают, и они счастливы! И никому не приходит в голову мысль взять да и удалить их с кинопроизводства, переменить их всех разом и взять на студию других работников.

И лишь в актерском секторе кинематографии, рассматриваемом как-то отдельно, особо, существуют неполадки, превратившиеся в «актерский вопрос».

Почему-то допускается ничем не оправданная расточительность актерских сил, душевная неаккуратность в обращении с актерами.



У нас есть актеры великолепного, щедрого дарования, могущие создать неповторимые национальные образы, актеры, которым подвластны и комедия и трагедия. Таков, например, Игорь Ильинский. А его снимают в кино с интервалами в десятилетия, в однообразных до крайности ролях.

У нас есть актеры, чьи фамилии уже в заглавных титрах фильма вызывают аплодисменты, например, Эмма Цесарская. А их давно не снимают.

У нас откроют актера и тут же забудут его, хотя он показал себя талантливым человеком. Так было, например, с Драновской... Нельзя мириться с такой расточительностью актерских сил.

Актер не чувствует себя активным участником творческого процесса, потому что, когда он вступает в работу съемочной группы, сценарий обычно бывает уже готов и режиссер не хочет вносить в него какие-либо изменения, дополнения.

А если у актера возникает верная и интересная мысль по поводу порученной ему роли или роли партнера? Убедить режиссера внести изменения в сценарий почти невозможно.

Говорят, что актеры страдают «гипертрофией внимания» к своему образу. Может быть, такая болезнь у актеров действительно существует, но она вполне понятна и простительна. Задача в том, чтобы правильно уравновесить творческие интересы всех участников фильма и создать гармоническое целое. А это возможно, мне кажется, в том случае, если актерский коллектив участвует — именно как коллектив — в создании фильма от начала до конца, если он имеет возможность общаться с писателем, с драматургом тогда, когда сценарий еще не считается законченным и неприкосновенным.

С актером не работают столько, сколько требуется для полного «разворота» его творческих способностей. Часто он вовсе исчезает с горизонта, отдав искусству самую малую часть своих возможностей. Это непростительно.

Нередко снятая роль в монтажном периоде превращается без ведома актера, без его совета и согласия в незначительный эпизод или даже совсем исчезает из фильма. А это надолго и серьезно ранит актера, оставляет глубокий след в его душе.

И вот, понимая всю важность и значение киноискусства, приходишь к мысли, что для еще более успешного его развития необходима заинтересованность в росте актера, заинтересованность в том, чтобы актера снимали не по признаку типажности, раскрывали многообразие его таланта.

Я согласна со всем, что здесь говорили С. Бирман, Т. Конюхова, В. Телегина, Л. Сухаревская, и считаю, что можно сделать многое для того, чтобы киноактеры рабо-

тали более плодотворно. Может быть, надо создать общественный орган, который следил бы за судьбами актеров

Мы не можем обязать Ю Райзмана снимать в каждой картине Л Драновскую, но мы не можем быть равнодушными к судьбе этой и всякой другой талантливой актрисы

Будут ли ущемлены права режиссера, если Художественный совет студии, дирекция предложат ему выбрать актеров и актрис из числа тех, которые не первый год работают в кинематографии? Конечно, нет.

Говорят иногда, что актер или актриса в новой роли неинтересны потому, что повторяют себя В таком случае надо дать возможность актеру, актрисе выступить в другом амплуа, показать свое дарование по-иному! И пусть позаботятся об этом товарищи по профессии актеры и актрисы, а не только руководители студий Пусть позаботятся об этом художественные советы студий.

Мы должны внимательно относиться друг к другу!

Клара ЛУЧКО:

— Надо привести примеры и хорошего, правильного отношения к актерскому творчеству ведь есть же у нас режиссеры, умеющие и понять, и направить, и вдохновить актера .. Я встретилась с режиссером И Хейфицем, готовясь сниматься в роли Лиды в картине «Большая семья». Увидев меня впервые, И Хейфиц удивился очевидно, он представлял себе Лиду совсем другой Но первое впечатление не сыграло решающей роли -как это, увы, часто бывает, и мы начали репетировать . На репетициях Хейфица чувствуешь себя художником Ты не боишься пробовать, искать, ошибаться ты знаешь, что за твоей работой наблюдает настоящий мастер, что он тактично и как-то незаметно направит твои усилия, и ты даже не заметишь, что найдено тобой, что -режиссером Ты начинаешь верить в свои силы, а без этого вдохновение невозможно.

Такое же ощущение у меня было, когда я, тогда еще совсем неопытная актриса, снималась у Александра Петровича Довженко в «Мичурине». Он попросил меня сняться в бессловесной роли, но долго говорил о фильме в целом, о моей маленькой роли, чтобы я почувствовала себя участником общей творческой работы, а не статисткой. Слушая Александра Петровича, я думала, что способна сыграть самую трудную роль. Вот так, мне кажется, надо поднимать веру актера в свои силы.



Я понимаю желание некоторых режиссеров обязательно сделать «открытие» нового актера в своем фильме. Но для этого не обязательно приглашать на съемки человека «с улицы». Можно в актере, в актрисе, уже известных зрителю, открыть новые стороны, новые грани дарования, и это будет очень интересно! Надо уметь открыть актера в «новом качестве»!

Побольше живого интереса к творческим возможностям актеров и они дадут нашему искусству, нашему зрителю много хорошего!

Александр ХВЫЛЯ:

— Я очень рад сегодняшней нашей встрече. Все выступления, которые я здесь слышал, говорят об одном: о том, что актеры, близкие к нашему киноискусству, стремятся полнокровно, правдиво, вдохновенно отражать жизнь народа в своем творчестве. И мы верим, что большой коллектив советских кинематографистов даст нам возможность полностью применить свои силы и способности в том большом деле, которому мы служим.



...Мы привели здесь лишь часть высказываний актеров «за круглым столом»—высказываний единодушных и очень активных.

Бесспорно то, что советские актеры могут и должны плодотворнее участвовать в создании фильмов, которых ждет от мастеров киноискусства советский народ. Бесспорно и то, что совершенствование форм творческого процесса в кинематографии—вопрос чрезвычайно серьезный, требующий от организаторов кинопроизводства новаторских решений.

Надо отметить, однако, что и сами актеры могут многое сделать для того, чтобы удельный вес их искусства в кинематографии повысился. Нередки случаи, когда актер не вносит в творческий процесс зорких наблюдений над окружающей жизнью, обходится прежними запасами приемов, красок. Отсюда штампы, схематические упрощения характеров.

Нередки также случаи, когда актер равнодушно, по-деляческки соглашается играть любую порученную ему роль, «лишь бы сниматься». Так настоящий художник поступать не может. Актер должен требовать от кинодраматурга произведений высокоидейных и правдивых, направленных к утверждению коммунистической идеологии. Актера, выступающего против аполитичности, обывательщины в сценарии, поддержит весь творческий коллектив.

Именно в советском киноискусстве, в съемочных коллективах, которыми руководили передовые наши мастера, зародились наилучшие формы сотрудничества режиссера с актерской группой. Их основой является подлинный коллективизм. Еще в 1920 году Всеволод Пудовкин писал: «Мы знаем, что кинокартина состоит из огромного количества отдельных сцен и каждая сцена—самостоятельное художественное задание, требующее творческого напряжения и затраты сил. И не одинокий режиссер, который сегодня в ударе, а завтра раскис, призван разрешить такую колоссальную задачу. Коллектив, и только коллектив, спаянный единой идеей и единым пониманием задачи, сам творящий и сам же себя контролирующий, может совершить подобную работу» («О сценарной форме», «Искусство кино», 1958, № 7). Такой взгляд на характер творческого процесса в кино привел к большим победам лучших советских режиссеров. Их стиль работы должен стать общим достоянием мастеров советского киноискусства.

С. Фрейлих

СУДЬБА ГРИГОРИЯ МЕЛЕХОВА

Создание третьей завершающей[1] серии «Тихого Дона» обязывает нас вновь обратиться к этой картине.

Новая кинотрилогия не состоит из самостоятельных частей, как, скажем, трилогия о Максиме или дилогия о Ленине, поставленная Михаилом Роммом. В тех произведениях был сквозной образ, но каждая серия ставилась самостоятельно. В отличие от этого все три серии «Тихого Дона» снимались одновременно, как три части о д н о й картины. Таков был замысел постановщика, и мы не можем игнорировать его, когда оцениваем, насколько глубоко и полно воспроизведен роман, когда рассматриваем, целесообразны ли принципы, положенные Сергеем Герасимовым в основу экранизации

Именно теперь можно об этом окончательно судить, когда все сюжетные линии разрешены и герои пришли к финалу.

I

Третья серия—наиболее совершенная часть картины.

В первых двух сериях экран овладевал материалом большой литературы, и мы ощущали издержки этой борьбы, этого соревнования двух искусств В третьей серии картина и классический роман «говорят» как равный с равным—фильм по-шолоховски мудр и смел в решении сложнейших противоречий жизни

Сюжет литературного романа, оголенный купюрами, может получить на экране совершенно иное звучание и даже исказить оригинал: экран сгущает события, усиливает их драматизм. Отсюда на практике нередко делается опрометчивый вывод, что, перенося на экран литературное произведение, следует ослаблять остроту его сюжетных ситуаций Между тем драматическая природа киноискусства требует как раз обратного: предельного заострения ситуаций Драматический конфликт определяет не только содержание, но и форму основы фильма -сценария.

Герасимов не обошел драматические события романа, нигде не приглушил их, сказал о них в полный голос. Что и говорить, Григорий Мелехов «трудный» герой, не случайно говорили о «нетипичности» его судьбы. Думалось, что при пластическом выражении образа возникнут дополнительные трудности в раскрытии типических черт революционной эпохи, ее ведущих тенденций.

Казалось бы, целесообразнее было к концу фильма фигуру Григория отодвинуть на второй план. Герасимов перед постановкой картины рассказывал автору этих строк и о таком намерении: в финальной сцене Григорий берет на руки своего Мишатку и не видит, что на голове сына папаха с красным бантом, принадлежащая Кошевому. Но э т о г о не было у Шолохова, и в конце концов э т о не понадобилось Герасимову. Дальнейшее проникновение в суть образа позволило раскрыть его идею и без подобных иллюстраций

Картина начинается и кончается эпизодами Григория Мелехова. Герой глубоко постигнут в его связях с жизнью, и поэтому через Григория мы познали и жизнь того времени, широко и свободно раскрытую в эпическом трехсерийном полотне.

II

Пластическое искусство экрана показало себя в «Тихом Доне» не копиистом литературы, а ее соперником

Это особенно относится к третьей серии, кинематографическая емкость которой достигнута благодаря продуманной компози-

[1] Статья вторая (см «Искусство кино», 1958, № 1)



«Тихий Дон»

ционной и стилистической переработке материала шестой, седьмой и восьмой частей романа

Прежде всего дано новое сцепление отобранных эпизодов, чем восстановлено единство действия в пределах новой композиции. Тут потребовались усилия, хотя такое единство при экранизации достигается значительно легче, нежели при театральной инсценировке. Впрочем, и сама эпопея Шолохова при ближайшем рассмотрении предельно компактна так, писатель предусмотрительно поселяет рядом, через плетень, семьи Мелеховых и Астаховых и таким единством места облегчает себе построение и увязку сцен в развитии основного сюжетного хода романа

Использовал это, конечно, и Герасимов, но ему приходилось и отступать от романа и с целью концентрации действия сводить персонажей по-своему.

Так, во второй серии для более действенного развития конфликта в одном блиндаже на фронте оказываются Григорий, Листницкий, Калмыков и Бунчук. В третьей серии, в сцене панического отступления белых, появляются среди беженцев в Новороссийском порту Митька Коршунов и Евгений Листницкий. В романе их здесь не было, а Листницкого к этому времени вообще не было в живых: он застрелился из-за неудачной любви. Зачем же они понадобились в этой сцене постановщику? В романе среди тех, кто стремится покинуть Россию, нет людей, которые были ранее известны читателю, однако писатель успевает охарактеризовать этих персонажей как активных противников Советской власти, которым приближение Красной Армии грозит смертельной опасностью Но ведь именно такими зритель ранее знал и Коршунова и Листницкого, поэтому появление их в этой сцене—лишь внешнее отступление от романа

Автор экранизации, допуская такую перегруппировку, заботится о том, чтобы образ героя фильма в конце концов совпал с образом героя романа.

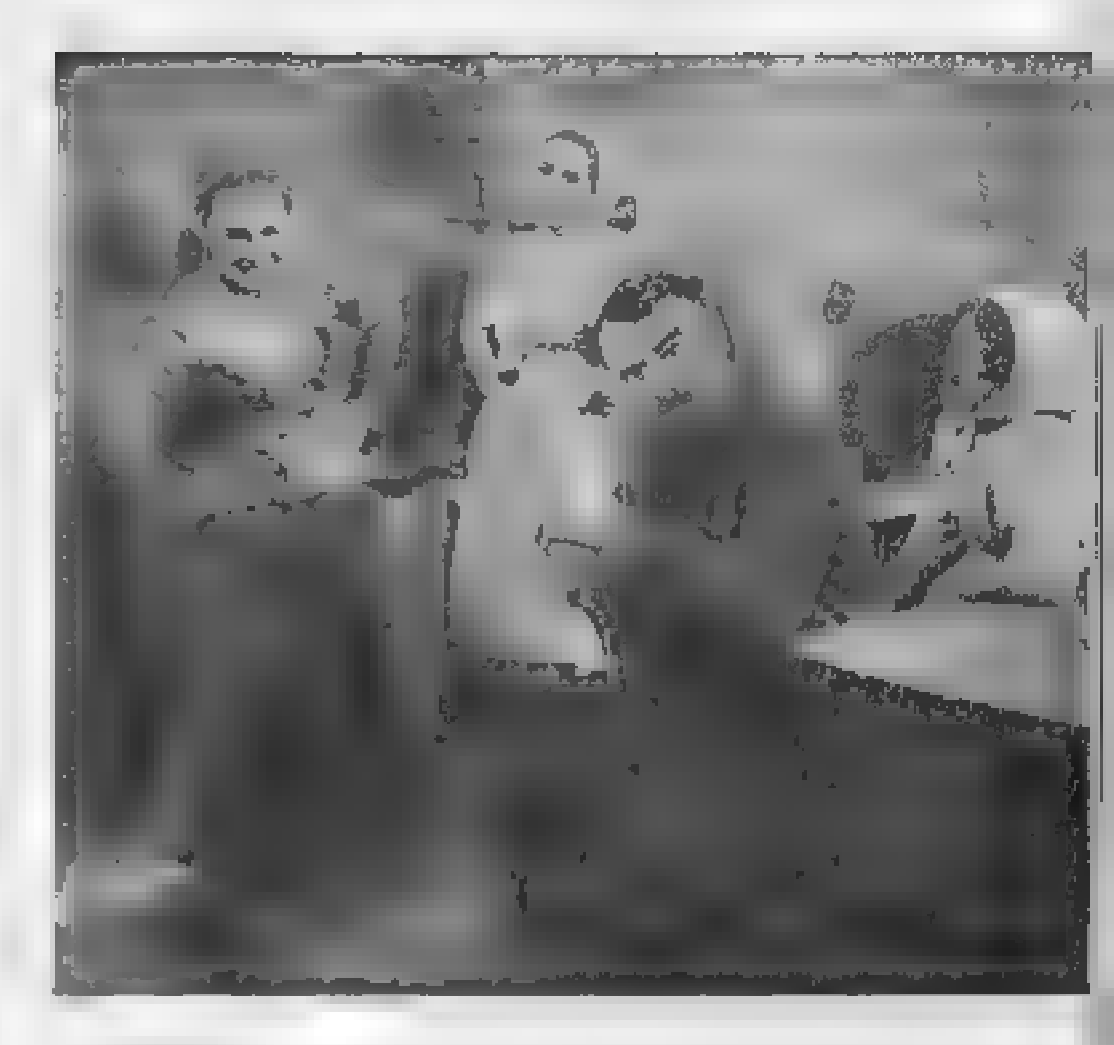
Иногда новыми штрихами компенсируется ушедший за экран материал романа. Так, в романе, в сцене, когда остатки разгромленной банды Фомина укрываются в зарослях Дона, Чумаков, приготовив еду, приглашает остальных: «Садитесь завтракать, разбойнички». Реплика эта в фильме передается Григорию—в аналогичной ситуации он говорит с ехидцей. «Садитесь вечерять, разбойнички». В романе перед уходом от Фомина Григорий с презрением думает о его банде, теперь реплика помогает актеру сыграть эти размышления Она активизирует главного героя, помогает связать в единую линию поведения его поступки в предшествующей и последующей сценах.

Отбирая и перерабатывая материал романа, автор экранизации чутко сохраняет пропорции, заботясь о том, чтобы фильм сохранил отношение писателя к герою. В романе Григорий, неожиданно покидая дом в связи с угрозой ареста, прощается с Аксиньей, а когда та выходит, он целует спящих детей, плачет. В фильме нет прощания с детьми, нет и слез: будь они, сцена без предварительных описаний проступков, которые учинил против Советской власти Григорий, превратила бы его в жертву. Но смысл сцены у Шолохова не в этом. Герасимов снова отходит от внешней канвы эпизода, чтобы быть ближе к его внутреннему содержанию

В романе многие из основных персонажей гибнут, и смерть их подробно описана. Будь это так воспроизведено и на экране, с его изобразительной конкретностью и динамическим развитием действия, фильм произвел бы удручающее впечатление Герасимов не укло-

нился от показа этих печальных событий, но изобразил их по-другому. О смерти Мелехова-отца только упомянуто, Ильиничну мы видим в последний раз, когда она мысленно прощается с Григорием, предчувствуя, что не увидит его больше; больной мы видим Наталью, а панихида по ней вынесена за кадр; только на миг показывается уходящая под воду Дарья, не изображены все дальнейшие подробности поисков ее в реке; сам момент физической смерти показан только в сцене гибели Аксиньи. Сохранены факты романа, но мы видим не много смертей: уход из жизни разных людей как бы складывается в образ одной смерти. Причем Герасимов, как и Шолохов, касается смерти, чтобы сказать о жизни.

Примечательна в этом отношении сцена похорон Аксиньи. В кадре сочная зелень цветущего дерева, аппарат горизонтальной панорамой рассматривает его крону, затем опускается по могучему стволу, одновременно отходя и открывая перед нашим взором поляну, залитую светом утреннего солнца. На свежей могиле Аксиньи Григорий белыми камушками выкладывает крест. Движения его медленны, он весь в этом занятии—кончилась суета жизни, ему больше спешить некуда. И снова оператор устремляется к дереву, привлекает наш взор к его могучей листве и медленным, эпичным движением аппарата вписывает скорбную фигуру Григория в вечно живую природу. Оператор В. Рапопорт размышляет о происходящем и показывает его по-шолоховски, хотя и не копирует его стилистику. И здесь перед нами снова очень показательный пример творческого подхода к переработке для экрана материала литературы. Сцена похорон Аксиньи заканчивается в романе пейзажем, ставшим знаменитым: «Словно пробудившись от тяжкого сна, он (Григорий.—*С. Ф.*) поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца». Как заманчиво было показать это на экране! И такое намерение действительно было: в режиссерском сценарии мы находим указание, что черное солнце и черное небо будут сняты комбинированной съемкой. Но, как видим, сцена снята В. Рапопортом совсем по-иному. И это правильно, ибо, механически повторив литературный образ, экран нарушил бы смысл изображаемого события.

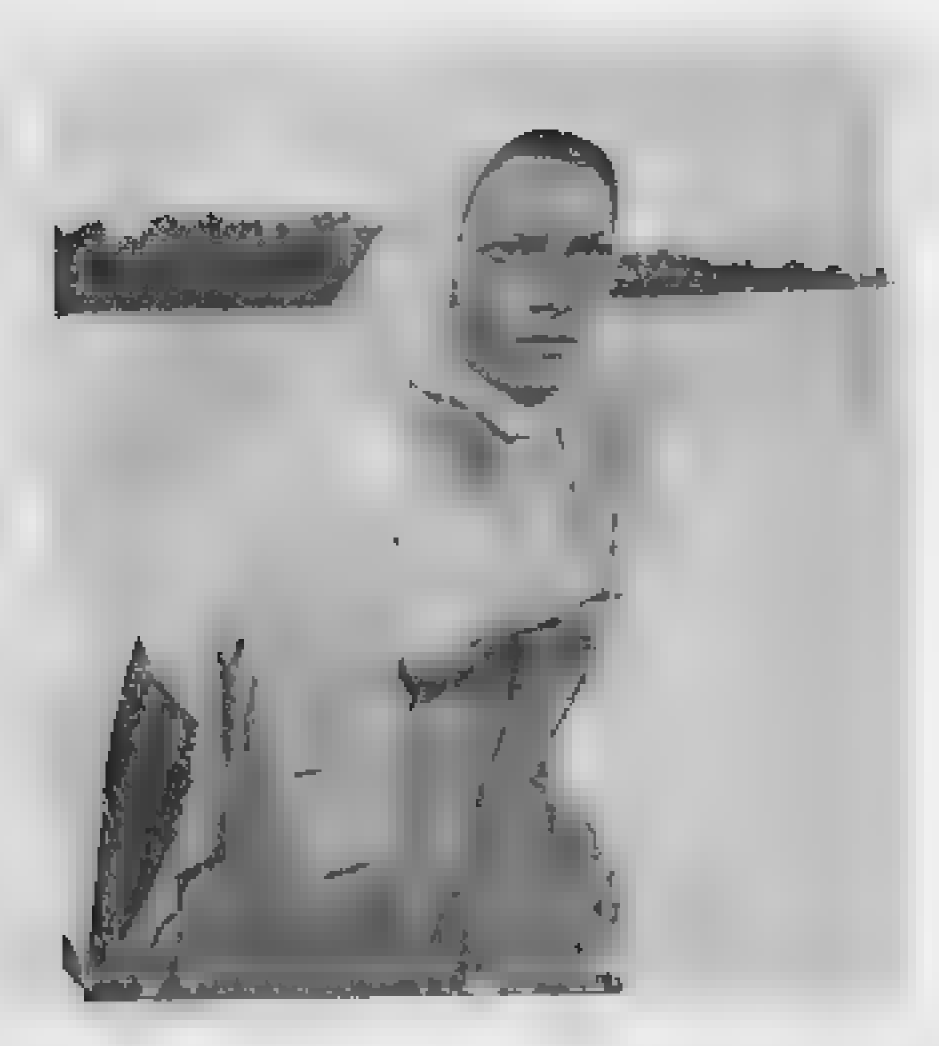


«ТИХИЙ ДОН»

Творческий подход к проблеме экранизации (проблеме, очень важной для нашей практики, ибо кино широко обращается к лучшим произведениям литературы) требует отчетливого рассмотрения границ искусств. Об этом задумывались эстетики прошлого, оставив нам свои ценные наблюдения, в частности, о границах литературы и живописи.

Так, Лессинг в предисловии к «Лаокоону» писал:

«...новейшие критики... сделали из сходства живописи с поэзией дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом, все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом... И эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — жажду аллегорий, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная, в сущности, что же поэзия могла и должна была изображать, а вторую—в немую поэзию, не думая о том, в какой мере живопись может выражать общее понятие, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом литературы».



«Тихий Дон»

Речь здесь шла о границах литературы и живописи, но размышления эти дают нам немало и для суждений об экранизации, связанной с воспроизведением литературных образов средствами кино, в котором изобразительная, живописная сторона играет первостепенную роль. Но, к сожалению, проблемы экранизации в большинстве случаев сводятся у нас к разговору о трактовке темы и переработке сюжета. Разумеется, это важные вопросы, хотя в каждом отдельном случае переработка сюжета может быть основным вопросом, а может и не быть. При экранизации фурмановского «Чапаева» это был основной вопрос, здесь нужно было превратить очерк без сквозного разветвленного сюжета в завершенное драматическое произведение. Роман «Тихий Дон» с его системой ярких драматических образов, энергичным сюжетом, четкой композицией нуждался скорее во внутренней переделке, сращивании отобранных сцен, каждая из которых емкий драматический эпизод. Зато здесь проблемы стилистики приобретают первостепенное значение. Об этом как раз и говорят поиски метода съемки сцены погребения Аксиньи. В романе черное солнце в этой сцене —аллегория, а встающий за ней пейзаж мы домысливаем сами, ибо, как бы ни была велика пластическая сила слова, сила эта всегда потенциальна, она дает только направление нашему воображению, которое уже само конкретизирует образ. В живописи, а, следовательно, и на экране это описание материализовалось бы, став только аллегорией, но здесь экран отошел бы от своей природы, ибо обратился бы к общему понятию.

III

В первой серии в центре внимания оказались личные взаимоотношения людей, события же общественной жизни еще только разворачивались

События господствуют во второй серии, заслоняя иногда развитие взаимоотношений людей

В третьей серии как бы происходит синтез постановщик вновь возвращается к людям, но теперь показано, как события сложили их судьбы, сформировали их характеры.

Это особенно может быть заметно в решении женских образов, которые во второй серии отошли на второй, а то и на третий план. Теперь они раскрываются во всей полноте

Только в третьей серии мы узнаем в матери Григория ту Ильиничну, которую так хорошо описал Шолохов. Актриса А. Филиппова в этой роли очень сдержанна, перед нами настоящая казачка, трудовая женщина, мужественная и мудрая. И, чем скупее актриса в средствах выражения, тем полнее она доносит драму матери, потерявшей одного сына, не дождавшейся возвращения другого и вынужденной благословить свою младшую дочь Дуняшку на замужество с Михаилом Кошевым, убившим в бою ее Петра. В сцене, когда Ильинична дает для трясущегося в лихорадке Кошевого одеяло, мы ощущаем, чего ей это стоило, и видим, как в ней пробуждается сознание, что в этой суровой борьбе и Михаил и сыновья отстаивают свою правду. Для нее, неграмотной женщины, этого уже было много. Мы видим Ильиничну в последний раз, когда она зовет Григория, протягивая в пространство руки,—перед нами печальный образ матери, почти символичный, но не абстрактный, ибо характер уже познан нами в его бытовой конкретности.

Удивительно светлый образ создает З. Кириенко в роли Натальи. Актриса вошла в образ Натальи как непринужденна она в новой привычке—держать чуть склоненной голову

после попытки самоубийства Даже и это кажется в ней глубоко привлекательным. Наталья трогательна в своей цельной любви к Григорию; она мужественно замыкается в своем горе, когда Григорий вновь покидает ее; прекрасна она в протесте, прорвавшемся в ней однажды—женщина исступленно просит бога наказать Григория Сцена в степи, когда затянутое тучами небо посылает в ответ на мольбы Натальи гром и молнии, а хлынувший поток дождя заливает землю,—может быть, лучшая в фильме. Сколько вновь ни возвращайся к этой сцене в романе Шолохова, удивляешься точности прочтения ее актрисой и огромной изобразительной силе, с какой поставлены и сняты эти кадры. Великолепно провела актриса сцену, когда Наталья, смертельно бледная, возвращается домой: она отомстила Григорию—ребенка, которого он ждал, теперь не будет. Как точен ее жест – она притрагивается рукой к бедру, и мы почти физически ощущаем боль, которую испытывает Наталья. Но вот она улыбнулась—сколько оттенков мелькнуло в этой улыбке страдание, утешение, злорадство. Она входит в дом, садится и, обессиленная, кладет голову на стол. Оператор успевает снять ее портрет на фоне стола—его темная ровная поверхность оттеняет бледность лица, на котором выделяются большие голубые глаза, печальные от тяжело прожитой жизни. В глазах ее мы прочли всепрощение, ибо Наталья уже возвысилась над своими страданиями. Последующее—болезнь, прощание с детьми—уже можно было не показывать: все было сказано портретом Образ Натальи поднимается здесь до трагического образа Григория он не любил ее, но в том-то и драма ее и Григория, что она заслуживала этой любви.

Читатель, хорошо запомнивший в романе Дарью, не разочаруется, увидев ее в исполнении актрисы Л Хитяевой. Свою предыдущую роль в кино, Екатерину Воронину, Л. Хитяева сыграла вполне профессионально, но тогда мы не догадывались о больших возможностях актрисы Характер Дарьи ей удалось показать во всех оттенках. Как и в романе, мы увидели Дарью то шаловливой, как ребенок, то лукавой обольстительницей, то злорадной, когда она признается Наталье, что сама же сводила Аксинью с Григорием, то, наконец, ожесточенной и ослепленной в ненависти, когда, мстя за Петра, она убивает Котлярова Актриса не оправдывает свою героиню, но правильно поступает, объясняя ее поведение условиями жизни. Ведь не случайно Дарья, признавшись, что стала «заразной», горюет о невозможности начать жизнь сначала Перед тем как утопиться, она вытягивается на воде и смотрит в небо, красивая и непорочная, и мы на секунду представили себе, какой она могла быть, если бы действительно ей можно было прожить жизнь по-другому.

Э Быстрицкая последовательна в своей трактовке образа Аксиньи. Ее героиня—по-прежнему человек одной страсти, всепоглощающей любви к Григорию Все меняется в жизни вокруг, свежи только ее чувства к нему. Как засветилась она, когда много времени спустя на месте их первой встречи (она пришла за водой, а он привел поить коня) она услышала: «Здравствуй, Аксинья моя дорогая». Аксинья—Быстрицкая здесь лирична

Она драматична в сцене прощания, когда Григорию надо неожиданно скрыться в связи с угрозой ареста

Она безмятежно спокойна, когда Григорий берет ее с собой в отступление: кругом вихрь войны, неизвестно, что будет завтра, но она счастлива—рядом на подводе ее Гриша. Прохор подтрунивает над ней, но по тому, как, наклонив голову, она грозит ему пальцем,

«Тихий Дон»



мы видим, что Аксинья незлобива и хочет разделить свое счастье со всем миром.

В романе в Аксинье мы знали и другое: она была одновременно и возвышенна и земная, святая в своей любви и грешница, в ее чувстве было больше терпкости В фильме образ Аксиньи кажется статичнее, чем в романе. Может быть, это объясняется и тем, что опущено много эпизодов, важных для развития именно этого образа. Вспомним хотя бы эпизод, когда Аксинья после выздоровления впервые выходит на улицу и, опьяненная весенним воздухом, тонко воспринимает природу.

Мы это отмечаем еще и потому, что достижение картины именно в раскрытии внутренней жизни героев. Григорий и Кошевой, Аксинья и Наталья—простые, не очень грамотные люди, но они по-своему талантливы. Сама режиссерская манера Герасимова, постепенно складывавшаяся из картины в картину и заключающаяся прежде всего в умении понять и выявить внутреннее состояние человека во всех его оттенках, дает здесь возможность показать душевное богатство простых людей Это особенно удается в сценах диалогических в тексте Шолохова так полно ощущается психологическое состояние человека, что кажется, будто герои произносят свои собственные слова, а не текст, который автор вкладывает в их уста

Но актеры умеют передать душевное состояние и без текста В сцене, когда Григорий категорически говорит Дуняше, чтоб о Мишке она и думать не смела, сестра ничего не отвечает брату. Она только опускает глаза и молчит, но мы отчетливо понимаем, что сама Дуняша думает по этому поводу иначе. Актриса Н. Архангельская точно сыграла паузу, а оператор снял ее портрет и показал его ровно столько, чтоб внушить нам именно эту мысль.

Фильм не вместил многих эпизодов книги, но кинопроизведение не стало сокращенным вариантом романа именно потому, что не вошедший материал «доигрывается» актером, оператором, режиссером, использованы возможности для выражения темы кинематографическими средствами.

В фильме сократилось число событий, описанных в романе, но масштаб их не уменьшился в нашем представлении.

Это еще произошло потому, что герои взяты в моменты, самые острые и характерные.

Важно и то, что в картине мир остался столь же многокрасочным, как и в книге

Григорий как-то говорит, что, если бы не было шутки, прожить было бы трудно. Это—точка зрения и Шолохова, в романе которого юмор и драма, возвышенное и комическое соседствуют.

В фильме также серьезное сменяет смешное, а юмор —драму самыми неожиданными переходами. Юмористические черты Герасимов привносит и в явно отрицательные явления жизни (вспомним, например, сцену получения Дарьей медали за убийство Котлярова или появление Мелехова в банде Григорьева). Постановщик нигде не теряет идейную позицию, помнит, что осуждает, что поддерживает При таком подходе перед нами предстает жизнь пульсирующая, конкретная в своих неповторимых живых связях.

IV

Образ Григория Мелехова — главное достижение и романа Шолохова и фильма Герасимова. Художественная сила, с которой выписан этот образ, есть достижение современного искусства. Григорий Мелехов входит в наше сознание как живой человек, в котором сошлись сложнейшие противоречия эпохи крушения старой, патриархальной жизни.

В противоречивости Григория в свое время видели слабость произведения, недостаточную его типичность для революционной эпохи Но здесь как раз лежит причина успеха романа: зачерпнув жизнь до самой ее глубины, художник смог выявить характер, осветить его временем. Герасимов пошел по этому же пути и сделал достижение классического романа достоянием современной кинематографии.

Григорий Мелехов показан на экране во всей своей сложности

Григорий целен в своей душевной страсти, но он никогда не любил Наталью, с которой его свела жизнь.

Он мечтает о земле и труде пахаря, но годами не слезает с боевого коня.

Он связан трогательной юношеской дружбой с Мишкой Кошевым, но они оказываются в разных, насмерть ставших друг против друга лагерях.

Ему присуще чувство справедливости, но он в конце концов оказывается против той революции, которая во имя социальной справедливости и свершилась.

Герасимов не притупил эти конфликты, не приглушил краски. Герой выявлен самым определенным образом в своей сути.

«Мыслящий разум (ум), —писал Ленин,—заостривает притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений до существенного различия, до противоположности. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является внутренней пульсацией самодвижения и жизненности».

Мысли эти проливают свет и на создание человеческого характера, особенно в искусстве драматическом, добивающемся жизненности через самодвижение образа.

Подходит ли пушкинское «судьба человеческая—судьба народная» к Мелехову? Ведь в фильме идет речь о судьбе народа в эпоху революции —насколько же может выразить ее трагическая судьба героя?

Дело в том, что, как и в романе, в картине события эпохи и судьба Мелехова увидены как бы глазами народа — судьи строгого и справедливого. И дело не только в прямых оценках (они так или иначе присутствуют в романе то в виде высказывания самого автора, то в суждениях какого-либо очевидца данного события), а (в «сверхзадаче» произведения, выражающей позицию художника, его положительный идеал

Идеал этот выражен, во-первых, в образах коммунистов. Во второй серии наиболее ярким из них был Подтелков. В третьей серии мы вновь видим Котлярова, Мишку, Штокмана. Нас привлекает их твердость духа, их преданность революции и народу.

Эти три большевика — характеры разные.

Мишка — не слишком большой политик, он рядовой боец революции, честный и непримиримый. Таким его верно играет артист Г. Карякин.

Котлярова, хотя роль его в картине небольшая, мы ощутили как человека не только старше, но тоньше Кошевого. Артист А. Титов в сцене расправы с пленными красноармейцами очень правдив в передаче состояния измученного Котлярова, в нем есть человеческая воля, которая так и не покидает его до последнего вздоха

Масштабен характер Штокмана, воссозданный артистом В. Шатуновским. Штокман не бежит от опасности, идет навстречу ей, и в гибели его раскрывается характер, выкованный в горниле революции.

Эти герои — передовые представители революционного народа, но ни в одном из них не сосредоточены все достоинства новой жизни, революции. И это мудрое решение художника, иное решение катастрофически сказалось бы на очень важной сцене разговора Григория и Кошевого, звучащей в фильме не так, как в романе

Речь идет о столкновении Михаила и Григория, когда молодые супруги, как хозяева дома, принимают вернувшегося с повинной Григория. Кошевой кажется нам здесь грубым и не очень справедливым. В романе была такая же сцена, но там строгость и подозрительность Михаила оправданы: перед этим мы узнали, что Григорий командовал дивизией белых, рассказано было, что Михаил уже раз поверил одному из вернувшихся офицеров, но тот начал подрывную деятельность, а потом при случае переметнулся к белым; в романе, наконец, есть размышления самого Григория, соглашающегося с тем, что доверять ему, Григорию, конечно, трудно.

Но и при такой объективно получившейся переакцентировке сцена не нарушает развития основной идеи именно потому, что в романе столкновение Григория с Советской властью не сводится к столкновению его с конкретной личностью, в частности с Кошевым, который сам имел известные человеческие слабости.

Положительный идеал постановщика реализуется гораздо шире. Он сумел показать в самом образном строе картины, в ее драматургии, что революция—единственный выход из противоречий, в которых погряз старый мир

Через финальную, третью серию проходит образ красного знамени. Впервые он возникает в сцене бегства интервентов и контрреволюционной буржуазии в Новороссийском порту. Григорий дошел до крайней точки — дальше идти некуда, ибо земли родной он не покинет с этой откатывающейся волной эмигрантов и в Турцию не убежит, как советует ему более просто смотрящий на жизнь Прохор Зыков (артист В. Захарченко). Что делать? В этот момент мучительных раздумий Григория вдали раздается пулеметная очередь, и появляется красный флаг победоносно мчащейся конницы.

Особое чувство переживает зритель в этой сцене — чувство радости открывшейся перспективы. Это чувство овладевает и Григорием, и, как мы узнаем потом, он оказывается в Конной армии Буденного.

Другой раз красный флаг появляется в аналогичной ситуации, когда Григорий уже в банде Фомина. Сам Григорий здесь человек случайный — и в седле он сидит не как воин, а как уставший, прибившийся спутник. В эпизоде, когда Фомин обращается к населению с призывом о поддержке, а население уже не принимает его, но еще не в силах прогнать,— снова раздаются выстрелы и мчится кавалерия с красным флагом, как единственная сила, способная разрешить мучительное противоречие истории.

Потом красный флаг, подчеркнутый в композиции кадра, развевается над зданием станичного ревкома, куда Кошевой входит твердой походкой хозяина

Положительный идеал постановщика — в самой эмоциональной окраске событий, в изображении народа как силы, которую победить нельзя

И все-таки проблема не была бы решена, если бы авторы фильма не сумели утвердить свой идеал, раскрыв трагедию Григория Мелехова

В романе Григорий завидовал Евгению Листницкому, с одной стороны, и Мишке Кошевому—с другой: они твердо знали, чего хотят от жизни. Они были крайними точками его колебаний, но он ни разу не занимал прочно позиции ни одного из них, ибо искал третий путь.

Мир принял этот роман потому, что в нем открывается Россия, искавшая выход в новую жизнь. Роман, а теперь и фильм, через судьбу Григория рассказали об этой жизни, с которой герой трагически разошелся.

Разумеется, как бы ни была глубока режиссерская трактовка образа героя, решающее слово остается за актером. Именно он дает образу конкретную жизнь. Григорий Мелехов — большая удача актера П. Глебова.

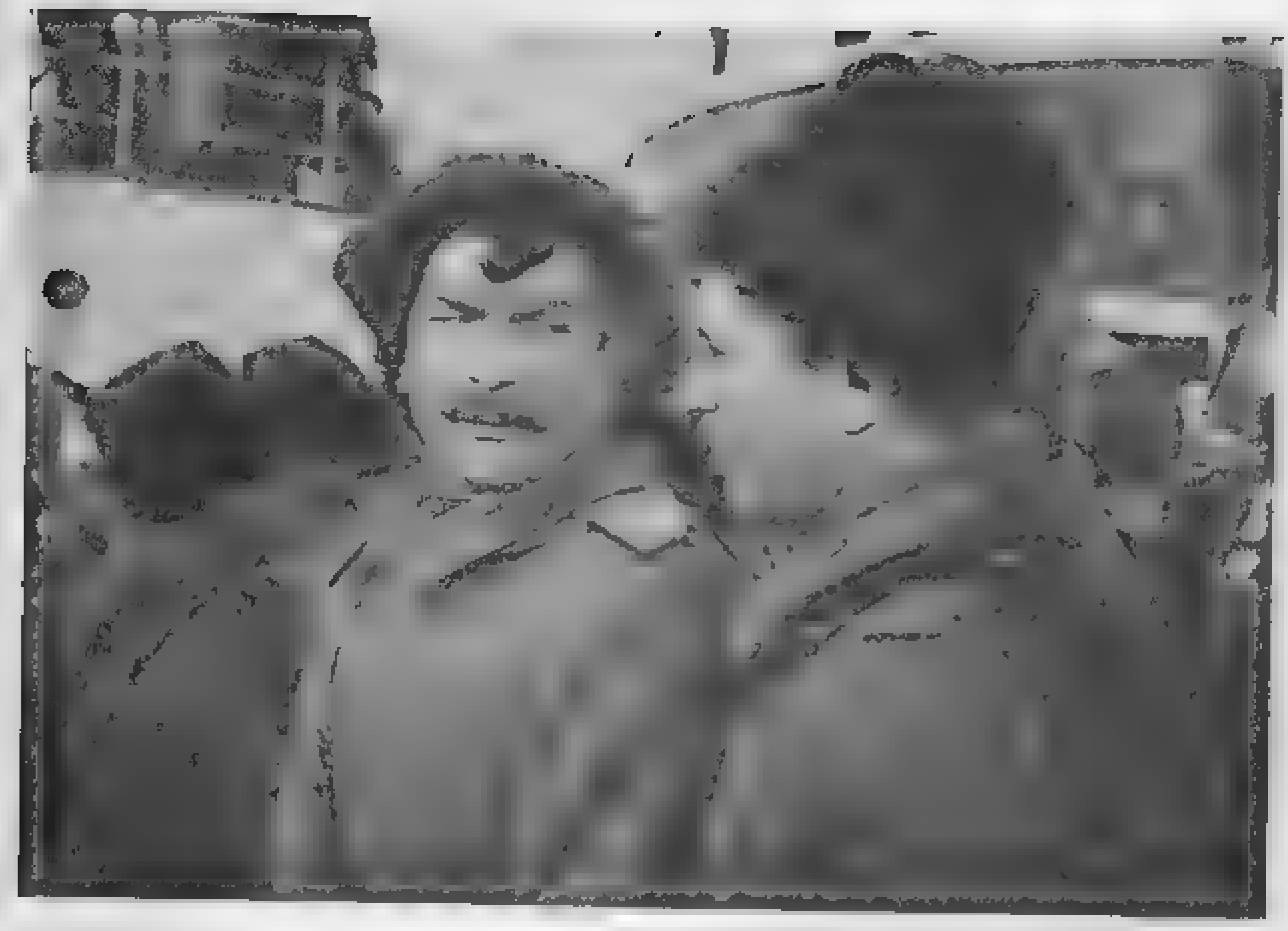
Актер должен не только понимать своего героя, но и чувствовать. В начале первой серии Глебов больше понимал Григория. Потом он разыгрался и жил в образе свободно и непринужденно

В третьей серии ему удалось показать движение образа во времени. В романе описано, как Григорий заболевал — у него начинались сердечные припадки; человек простой, он ничего не знал о стенокардии, но он рвал на себе рубаху и ложился грудью на сырую холодную землю — она его успокаивала. В картине нет припадков, но мы видим стареющего человека, душу которого точит раздумье. Кажется, что Глебов вместе с Григорием стареет. Здесь решающую роль играет не художник-гример, а именно актер, живущий чувствами своего героя Благодаря такой игре и возможно экранизировать произведение, подобное «Тихому Дону».

Вот примчался Григорий домой, получив известие о смерти Натальи. В хате полно народу, а в прихожей плачут отец и сын Мелеховы. Такой сцены нет в романе: там указано было, что телеграмма о смерти жены настигла странствующего Григория слишком поздно и он прибыл лишь на третий день после того, как похоронили Наталью Но в романе есть размышление Григория по поводу происшедшего — он чувствовал себя виноватым и терзал себя, узнав от Ильиничны, что Наталья простила ему все, что она любила его и вспоминала до последней минуты. Конечно, все это ушло за пределы картины, но по тому, как Глебов — Григорий в сочиненной наново сцене рыдал, мы догадываемся и о его терзаниях и о запоздалом раскаянии — именно они могли так потрясти этого мужественного человека, из которого в любом другом случае вряд ли можно было выжать слезу.

Можно привести и другой, еще более показательный пример того, как в исполнении роли Григория Глебов является художником, проделывающим работу, мало отличающуюся от работы автора. Мы имеем в виду финальную сцену возвращения домой. Переходя по льду Дона, Григорий бросает в воду винтовку, патронташ и высыпает из платка лежавшие в нем патроны. Казалось бы, тема сцены—«прощай, оружие». Но актер решает здесь другую, более сложную задачу. В романе решение разоружиться, и, что бы там дальше ни было, вернуться домой пришло гораздо раньше, еще тогда, когда Григорий, уйдя от Фомина, пристал к дезертирам в лесу. Эти пропущенные в фильме сцены актер восполняет в упомянутом эпизоде. Он, не задумываясь, как-то автоматически сбрасывает с плеча винтовку, так же спускает с ремня патронташ, разворачивает платок, из него падают патроны. Мы чувствуем, что прошло время, что после длинного затемнения, завершившего сцену ухода от Фомина, произошло нечто серьезное, важное. Так пропущенный эпизод благодаря актеру входит в сцену, давая ей глубину, третье измерение.

Актер «от себя» придал Григорию привычку вздергивать голову и сразу бросать ее вниз,



тихий дон»

чуть набок. И делает это он очень по-разному, в зависимости от того, что тронуло его: радость, смущение или горе. Портрет Григория списан с романа, в то же время он очень глебовский. И здесь сказалась общая закономерность творчества — нельзя прийти к обобщению без своего, неповторимого, индивидуального видения.

Киноведению предстоит серьезно осветить опыт создания картины «Тихий Дон» как явления социалистического реализма

Мнение о нетипичности судьбы шолоховского героя, возникшее в свое время, мешало понять роман как огромное достижение социалистической культуры. Догматиков пугало несовпадение идеала героя с идеалом писателя, узкое понимание социалистического реализма приводило их к неправильным выводам

Но социалистический реализм не ограничивает писателя в выборе темы или героя Ему все подвластно, как искусству реалистическому.

Социалистический реализм — преемник «старого» реализма, но он умеет решать вопросы по-новому, в условиях современной всемирной борьбы человечества за социализм.

В одной дискуссии, происходившей за рубежом в связи с просмотром советских фильмов, наших кинематографистов спросили: как мы можем совмещать идею «Ромео и Джульетты» (чувство побеждает долг) и идею «Сорок первого» (долг побеждает чувство).

Нам противопоставили Шекспира. Но здесь противоречия нет, ибо истина конкретна. Да, в одном случае верх берет чувство, в другом — долг. Но есть и глубокое сходство между этими произведениями, если уж нас заставляют сравнивать их, — в том и другом случае побеждает человек, выражающий устремление передовых сил общества

Как была бы унижена Джульетта, если бы наперекор своему чувству уступила предрассудкам старого мира!

Как была бы унижена партизанка Марютка, если бы, как этого хотел поручик Говоруха-Отрок, она уехала с ним на Кавказ и отошла от борьбы!

Что типично и что нетипично для искусства, решается не самим искусством, а живой действительностью.

Теория должна предлагать методы разрешения драматического конфликта, исходя из того, как разрешает эти противоречия сама жизнь.

Типизм конфликта Мелехова в том, как он разрешен. Разрешен же он так же смело, как и задуман

Конфликт Митьки Коршунова или Евгения Листницкого не мог бы составить трагедии' в них только одна, негативная сторона эпохи.

В Григории есть чапаевская одержимость и чувство справедливости. Но только революция и большевистская идейность сделали Чапаева таким, каким мы его знаем. До революции он, как сам говорил, «биографии не имел». Судьба Григория могла совпасть с судьбой революции, он же в конце концов пошел против нее с обнаженным клинком. Но вихрь революции, по выражению Ленина, отбрасывает всех, ему сопротивляющихся.

Показав крушение Мелехова, авторы утвердили свой идеал, ибо идея произведения всегда шире темы персонажа, даже в том случае, если это главный персонаж.

Идея эта живет и в музыке, написанной для фильма Ю. Левитиным. Она не иллюстрирует действие, но и не претендует на самостоятельное значение — она элемент синтетического образа. От Шолохова в ней эпическая повествовательность и правильное отношение к герою: музыка его оплакивает и осуждает одновременно

В заключительной сцене фильма, когда опустошенный Григорий возвращается домой, он видит, как его Мишатка скрывается за поваленным деревом — ребята играют в прятки А незадолго до этого великолепный пейзаж в сцене смерти Аксиньи сказал нам нечто большее, чем то, что произошло в кадре.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Эта пушкинская мысль, оказывается, может быть выражена не только поэтической строкой, словом, но и композицией кадра.

Наше искусство оптимистично, ибо познало исторический процесс как необходимость. Коснувшись трагической судьбы Григория Мелехова, советский художник сказал свое мудрое слово о жизни и нашел отклик в нашем сердце, сделав его и возвышеннее и тверже.

Л. Фоменко

ОТ РОМАНА К ФИЛЬМУ

Монументальная эпопея М. Шолохова «Тихий Дон»—одно из вершинных произведений советской художественной прозы. Уже много написано о трудностях его экранизации. И, конечно, даже все три серии картины Сергея Герасимова не могут полностью воспроизвести многоплановость и «размашистость» эпического повествования Шолохова. Важно, однако, что в фильме не упущено главное — глубокая народность «Тихого Дона», его высокая человечность, мудрость революционной мысли.

Народный характер фильма С. Герасимова определяется прежде всего его идеей, широкой панорамой истории революции, тем, что частные судьбы его героев неотделимы от исторического пути всего народа.

События тревожного, грозового времени, когда в крови и муках рождалось новое, небывалое ранее в истории человечества государство, масштабность всего происходящего — все это раскрывается в фильме, как и в романе, через жизнь героев; каждое частное событие, каждую личную судьбу мы видим на экране сквозь призму общенародной борьбы за будущее. Мне кажется, сценарий С. Герасимова, его режиссура и творческая работа всего коллектива были направлены на решение важнейшей идейной, художественной и психологической задачи: показать, что судьба человека, его горе и страдание, его счастье и радость, его взлеты и падения — все это зависит от судьбы народа, от движения истории. Трагическая история семьи Мелеховых

Кадры из фильма «Т И Х И Й Д О Н» 3-я серия)

Кадры из фильма «Т И Х И Й   Д О Н» (3-я серия)

передана в фильме мастерски, с глубоким пониманием всех социальных, революционных преобразований, происходивших в стране.

Важно было в романе Шолохова увидеть и другое. «Тихий Дон»—зрелое философское произведение, где не просто констатируются события жизни, поступки героев: в судьбе Григория Мелехова предстала перед нами целая философская концепция человека, трагедия которого поднята на высоту шекспировских страстей, монументальных философских характеров.

В критике прошлых лет дебатировался вопрос — положительный или отрицательный герой Григорий Мелехов у Шолохова; когда была опубликована четвертая часть романа, писателя упрекали за то, что идейно и нравственно его герой зашел в тупик. Легче было бы понять Григория, окажись он в стане белых или, наоборот, стань он убежденным борцом за Советскую власть. Но философия жизни и истории, воплощенная в образе Григория, много сложнее.

Шолохов любит своего сильного, отважного, смышленого, независимого героя, любит за цельность чувств, за пристрастие к труду и другие высокие качества. Но уродливое, кастовое, казачье воспитание, полукулацкая среда, черты собственника в психологии самого Григория привели его к отрыву от народа.

И вот перед нами опустошенный, заблудившийся человек, без почвы, без стержня, много выстрадавший, все потерявший. Вещий сон видит он однажды: «Григорий видел во сне широкую степь, развернутый, приготовившийся к атаке полк. Уже, откуда-то издалека, неслось протяжное: «Эскадро-о-он ..» — когда он вспомнил, что у седла отпущены подпруги. С силой ступил на левое стремя, — седло поползло под ним... Охваченный стыдом и ужасом, он прыгнул с коня, чтобы затянуть подпруги, и в это время услышал мгновенно возникший и уже стремительно удалявшийся грохот конских копыт.

Полк пошел в атаку без него. »

Эта аллегория дает ключ к пониманию финала эпопеи Шолохова. То здоровое, и социально и нравственно, что было присуще ему раньше, Григорий растерял за войну: ему казалось, что мирная работа (вспомним, как в одном мимолетном эпизоде фильма он берется за плуг), жизнь с Аксиньей и ребятишками — вот его удел, его успокоение, его «стержень» Но грозное время корректирует стремления



«Тихий Дон»

героя. Рано выходить из борьбы, нельзя уйти от решения вопроса — с кем ты? С листницкими, фомиными, кэмпбеллами или с Кошевым, Штокманом, Котляровым, Бунчуком? Вопрос этот поставила сама история Не найдя на него ответа, Григорий растерял самого себя, лишился и личного счастья. Он — человек неприкаянный, почти конченый, и только перед детьми его, воспитанными Дуняшкой и Кошевым, открывается будущее.

Если в первых двух сериях внешнее решение образа Григория Мелехова иногда преобладало над его внутренней психологической глубиной, то в третьей серии П. Глебов сумел изнутри, глубоко выразить страдания Григория, его борьбу с самим собой, сумел передать, в чем корень обреченности Григория. Когда видишь, как бредет по льду ранней весной Григорий, как он грузно ступает, почти физически ощущаешь всю тяжесть его душевных мук.

Авторам фильма удалось передать то (психологически самое трудное), что великолепно выразил в одной из финальных сцен романа Шолохов. В конце четвертой части писатель подвел итог жизни Григория, итог его плутаниям. Прибегая к излюбленному приему развернутого сравнения, Шолохов живописно рисует весенние палы: там, где они прошли, «зловеще чернеет мертвая, обуглившаяся



«ТИХИЙ ДОН»

земля. Не гнездует на ней птица, стороною обходит ее зверь, только ветер, крылатый и быстрый, пролетает над нею и далеко разносит сизую золу и едкую темную пыль.

Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу. Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть. Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других».

Финал большой шолоховской эпопеи заставляет вспомнить рассказ «Судьба человека», написанный через шестнадцать лет после окончания «Тихого Дона». Андрей Соколов также потерял все, что было ему дорого, однако он не утратил веры в будущее. И многое обещает ему жизнь с приемным сиротой, мальчиком, которого он подобрал случайно. В психологическом рисунке образов Григория и Андрея немало общего, но какие это разные люди! У Григория палами выжжена душа, его погубили блуждания между двумя лагерями. Андрей Соколов будто бы тоже омертвел от страданий, но это человек иного склада, это советский человек. Кто знает, может быть, годы сделали бы и когда-то душевно богатого Григория таким же, как Андрей Соколов. Писатель не закрывает перед ним путь в будущее. Еще более эта тенденция сказывается в фильме, конец которого — истинная «оптимистическая трагедия». И здесь я вижу талантливое, «свое» прочтение С. Герасимовым великого произведения Михаила Шолохова.

Один за другим завершаются в фильме пути героев, в которых отражается судьба народа на одном из самых крутых поворотов истории. Медленно угасает согнутая горем Ильинична — А. Филиппова... Полон глубокого значения ее разговор с Михаилом Кошевым. Может ли она простить Михаилу смерть сына Петра? Ведь перед ней — враг. А кто этот враг? Ее сосед, жених ее дочери. Большая борьба идет в душе Ильиничны. И она не смогла остаться в стороне от схватки двух лагерей в гражданской войне, и она должна была решать и круто менять что-то для себя, в своей скромной жизни. И вот уже мы с радостью видим, как разглаживаются ее брови, сходит с лица суровое, враждебное выражение, и на просьбу Мишатки она подает в окно одеяло, чтобы согреть мучающегося в лихорадке Кошевого. Сильно проводит свои сцены А. Филиппова, человечен созданный ею образ.

Особое значение приобретают в фильме массовые сцены. Наибольшее количество их, и прежде всего батальных, приходится на вторую серию. Подчеркивая в костюмах, пейзаже, в самом характере действующих лиц местное, донское, свойственное казачеству, авторы фильма, следуя за эпопеей Шолохова, придают всем событиям и образам общезначимый, общенародный характер, создают ощущение великой перестройки всей страны. В казачьей среде было, может быть, труднее всего бороться за идеи ленинизма, эта борьба осложнялась вековыми кастовыми предрассудками. Но, отражая этот процесс преодоления кастовых убеждений, авторы фильма ни на минуту не забывали, что задача их не ограничивается только узкой донской темой, темой казачества. Глубокий смысл происходящего выражен и в сценах частной жизни и в картинах народных.

Все в фильме направлено на раскрытие торжества революционных идей. Начиная от трагедии Григория и кончая тем, как по-хозяйски идет в сельский Совет коммунист Михаил Кошевой, большинство картин и сцен говорят о победе революции, победе тем более прочной и значительной, что произошла она в такой косной среде, как казачество. Кадры, показывающие столкновение

фоминцев со станичниками, — одно из самых убедительных доказательств этой торжествующей идеи Не менее драматичен эпизод расстрела пленных, истерзанных коммунистов. Даже исступленный поступок осатаневшей Дарьи, убившей Котлярова, не может подавить впечатление того, что правда за Котляровыми

Народный характер фильма «Тихий Дон» определен не только работой сценариста и постановщика, игрой артистов, глубоко проникнувших в шолоховские образы. Зрителя покоряет широкое полотно жизни народной, яркие картины природы, пейзажи родной земли, воссозданные усилиями художника Б. Дуленкова, оператора В. Рапопорта и композитора Ю Левитина.

Появление на экране величественных образов шолоховского «Тихого Дона» не может не повлиять на разработку современных тем в советском киноискусстве наших дней. Наш современник, достойный потомок героев, проливших кровь за Советскую власть в годы гражданской войны, герой нашего времени, прошедший через вторую мировую войну, видевший все ужасы фашизма, освободивший от него мир, — этот новый человек ждет своего воплощения в образах киноискусства Если в кино будут «так держать!», идти по пути глубокого внутреннего раскрытия жизни героев и широкого отображения жизни народной, то мы несомненно увидим немало новых фильмов, достойных нашей эпохи великих коммунистических свершений

А. Образцова

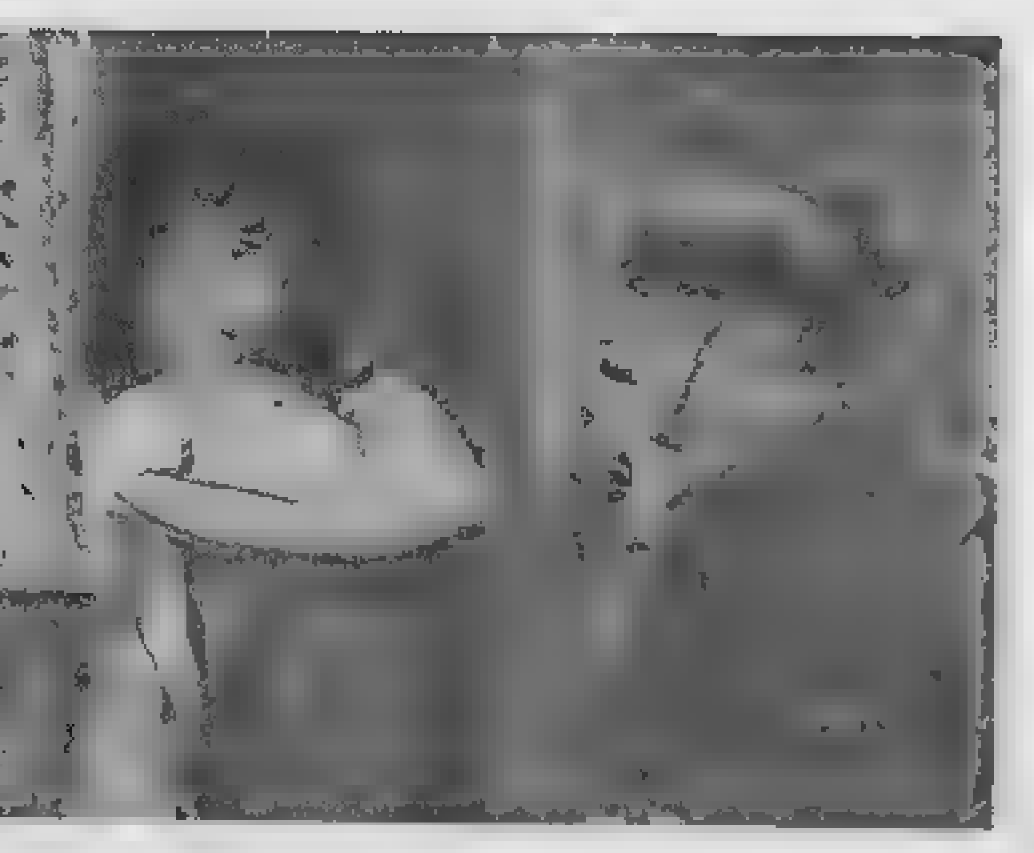
ЗАВЕРШЕНИЕ

Образ Григория Мелехова, созданный П. Глебовым, как и весь фильм «Тихий Дон», по-настоящему эпичен. Эпичен потому, что грандиозные исторические картины встают за ним, смысл глубочайших исторических процессов раскрывается через его переживания и мысли. Эпичность образа не декларативна, не назойлива, в ней нет подчеркнутости, «указующего перста» исполнителя или режиссера. Она естественно и просто возникает из хода событий. Последовательно, неуклонно идет актер к раскрытию большой эпической темы правдивого и трудного, как сама жизнь, характера шолоховского героя.

Однако об эпическом характере образа размышляешь уже после просмотра фильма, после того, как тебя целиком захватил актер, сумевший так точно и так конкретно воплотить на экране шолоховского героя. Радость узнавания — вот первое впечатление при встрече с Григорием—Глебовым. Узнается непокорный, вьющийся черный чуб героя, его хищный нос с горбинкой, чуть сутуловатая, крепкая, сухощавая фигура, широковатые скулы и слегка раскосые, диковатые, угрюмые глаза

Григорий Глебова неотделим от вольного донского пейзажа, от казачьего быта. Вот, широко шагая, крепко держа в руках косу, идет он по зеленому, цветущему, благоухающему лугу. Вот уходит с Аксиньей в темную ночную степь. Неотделим Григорий и от массы мобилизованных казаков, этого серого строя, вытянувшегося с пиками наперевес. Он такой же, как все: «милая ты моя говядинка», послушная приказу начальства, не размышляющая, идущая туда, куда велят. Казак, донской казак, душой привязанный к родной степи, к родному Дону, выносливый, ловкий, смелый, хозяин заботливый, умелый, работящий, таким встает перед нами Григорий—Глебов в первых кадрах фильма. Конкретность, точность в обрисовке образа принципиально важны. Во-первых, только через историческую точность и достоверность может быть достигнута действительная эпичность человеческого характера в киноискусстве. Во-вторых, зритель попросту не принял бы Григория, хорошо известного по популярному роману, не узнав его во всех деталях и подробностях

Внешность героя чутко отражает его изменения во времени. редеет и становится серой



«Тихий Дон»

кудрявая шапка волос, глубокие, жесткие складки перерезают лицо. Веселый, своевольный парень превращается на наших глазах в мужчину, трудная, полная невзгод и раздумий жизнь быстро старит его.

Кое-кто из критиков упрекнул актера в том, что он слишком рано состарил своего героя, чрезмерно выделил интеллектуальную сторону образа. Упрек справедлив в том смысле, что своевольный, озорной Григорий первых глав, подчиняющий свои поступки в большей мере порывам чувств, всплескам страсти, чем сознательной мысли, продуманному решению, действительно меньше передан исполнителем. Угрюмо, строго, настороженно лицо Григория — Глебова, неласков его взгляд с первых же сцен фильма. Мы не помним его улыбающимся, беспечным. Лишь однажды на протяжении всей картины запевает он песню. Но как безрадостно, отчаянно это пение пьяного Григория на невеселой пирушке восставших против Советской власти казаков. Большую драматическую тему образа, тревожную раздумчивость героя о жизни актер как бы выносит в самую его экспозицию. Он несколько торопится, ограничивает тем самым многоплановость, сложность его развития. Но в то же время такая трактовка роли позволяет сразу сосредоточить интерес зрителей на основном, драматическом содержании образа, властно вовлекает в процесс трудного осмысления героем окружающей его действительности

Характер Григория—Глебова начинает раскрываться через его взаимоотношения с Аксиньей и Натальей, женщинами, связавшими с ним свои судьбы. Актер сдержанно, умно передает разнообразные оттенки многолетнего чувства Григория к Аксинье. Но всосанное с материнским молоком, пестуемое на протяжении всей жизни эгоистическое чувство собственника, хозяина, впервые проявляется именно в отношении Григория к Аксинье. Эти кадры очень точно, лаконично поставлены С. Герасимовым и так же точно, скупо сыграны П. Глебовым. Глядя на склонившуюся над ним Аксинью, жестоко и даже как-то равнодушно говорит Григорий — Глебов: «Дура ты. Аксинья, дура. Ну куды я уйду от хозяйства Опять же мне и на службу в энтом году. Нет не годится дело. Никуды я от земли не тронусь». И чуть позже, хоронясь от чужих глаз среди желтых цветов подсолнуха, пугливо пригибая голову любимой в белом платочке к земле, еще раз, не щадя ее и не ожидая возражений, скажет Григорий: «Прикончим энту историю. А?».

Он еще опомнится, еще и еще раз придет за ней, пронеся по-своему незыблемо любовь к единственной через всю жизнь, не имея сил оторвать ее от своего сердца. Но по существу уже в первой части полюбившая Григория Аксинья становится на путь, ведущий ее к гибели. Тонкость, беззаветность ее чувств в исполнении Э. Быстрицкой оттеняют в этой и последующих частях грубоватость, замкнутость и своего рода разрушительное начало в чувствах любящего ее Григория.

Трезвый, оценивающий взгляд собственника бросает Григорий — Глебов на тоненькую красавицу Наталью. Есть отталкивающая, раздражающая беспощадность во внешне честном, порядочном обращении Григория — Глебова с женой... Одинокая слеза дрожит в горестном, недоуменном взгляде Натальи — З. Кириенко; беспомощно и жалко сложены чуть припухшие по-детски губы. Запорошенная снегом, лежит она на арбе, освещенная серебристым светом месяца. А сказавший ей только что жестокую, незаслуженно ранившую на всю жизнь правду: «Не люблю я тебя, Наталья. Ты уж на меня не гневайся. Хоть и жалко тебя, а нету на сердце ничего, пусто, как зараз в степи», — Григорий уже спит, отвернувшись. Так вступает на тяжелый путь мучений, испытаний, ревности, путь,

также ведущий к гибели, не сделавшая ему зла, чисто, искренне полюбившая Григория эта вторая женщина..

От бытовой конкретности, тщательности в отборе деталей, через правду, полноту изображения личных отношений Григория с окружающими, близкими ему людьми идет актер к раскрытию большой гражданской темы роли

В фильме есть существенные, почти неизбежные пробелы в показе тяжкого, мучительного жизненного пути Григория. В основном это относится ко второй серии, периоду, следующему за разрывом Григория с Подтелковым. Актеру не во всем удалось достигнуть тонкости, последовательности в передаче противоречивых порывов мыслей, чувств Григория, неровной, сложной эволюции образа Но П. Глебов в то же время хорошо почувствовал общий напряженный, страстный внутренний ритм развития образа и романа Шолохова в целом, его динамику, его яркий темперамент. Главное в роли верно понято режиссером и исполнителем. И не только понято, но и творчески развито в ряде узловых, определяющих эпизодов фильма. Сцена в госпитале с Гаранжей, сцена с Подтелковым во время казни, сцена истерики Григория подле умирающего от его руки матроса — вот центральные моменты идейного движения образа в первой и второй сериях фильма.

. Зло, беспокойно поблескивает из-под белой повязки взгляд раненого Григория—Глебова, сидящего рядом с Гаранжей на госпитальной койке. Лихорадочный румянец играет на его скулах: «Чего ж делать? Ну, говори, гад, ты мне сердце разворошил»,— не просит, требует Григорий—Глебов немедленного ответа у собеседника, отчаянно желая разобраться в потревоженном, измененном войной мире. Во взгляде его словно не остыла еще боль, родившаяся при виде первого убитого им человека — австрийского солдата—в чужом, незнакомом городке. Он хочет знать правду — правду о мире, правду о войне, правду, нужную ему, необходимую его народу. С острого раскрытия жадного, настойчивого правдоискательства, присущего Григорию, начинает звучать в фильме тема взаимосвязи, взаимозависимости судьбы Григория с общей народной судьбой

Удачная композиция кадров, рассказывающих о первых днях революции, позволяет верно почувствовать место, которое занимал

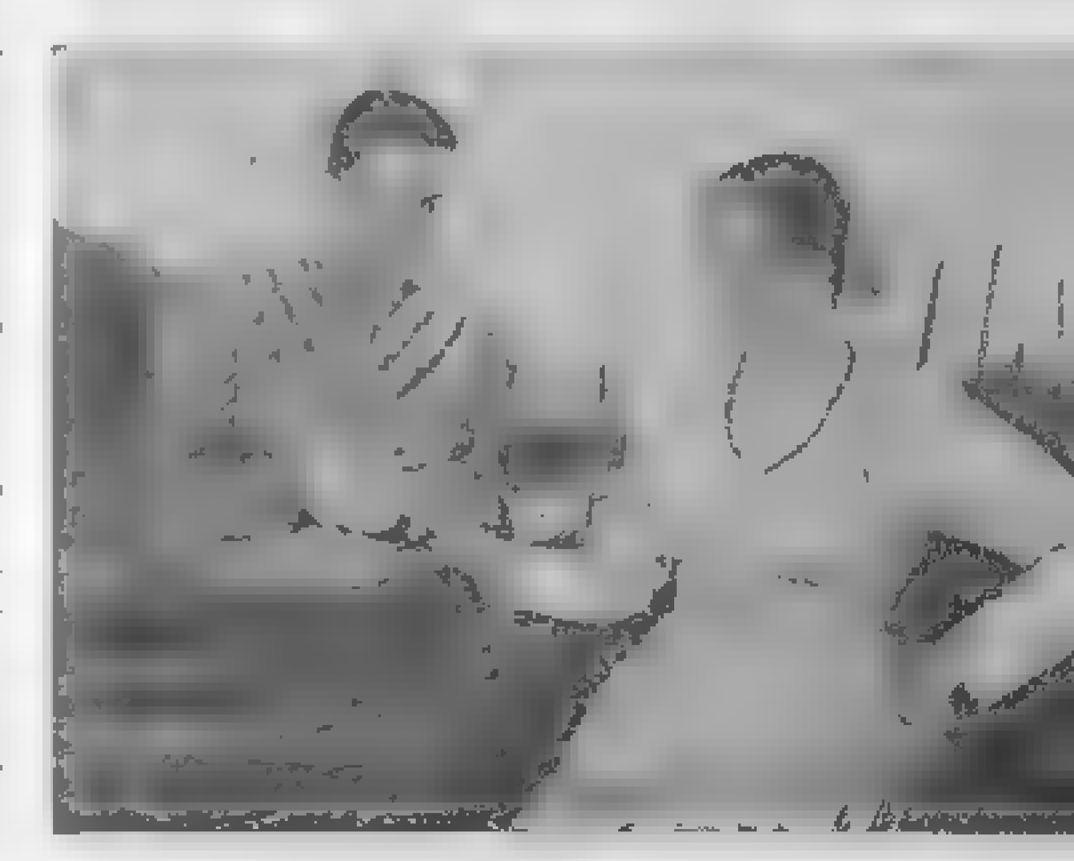


«Тихий Дон»

по отношению к ней Григорий—место наблюдателя, место человека, заинтересованного, присматривающегося и вместе с тем не отдающего себя революции целиком, не открывающего ей свою душу.

Никогда не был Григорий ближе к правде, к народу, чем в эти дни.

«Тихий Дон»





«ТИХИЙ ДОН»

Но даже тогда оставался он внутренне обособленным, замкнутым. У Григория—Глебова почти нет слов в сценах казачьего съезда. Он молча стоит у стены, сдержанно внимает ораторам Во весь экран крупно вырисовывается его нахмуренный профиль. На груди поблескивают четыре георгиевских креста Вспомните, как тесно сливался образ Григория с серой шеренгой казаков, идущих в атаку, как живописно, естественно вписывался он в степной пейзаж. Но нигде в этих кадрах, отражающих революцию, мы не увидим Григория — Глебова органически объединяющимся с охваченной общим энтузиазмом революционной народной массой, в которой, кажется, бьется сейчас одно сердце, которую волнуют одни и те же чувства. Он вне ее, в стороне, он один.

Недостаток постепенного развития образа Григория в сценарии второй серии фильма во многом искупается яркостью постановки и игры актера в таких сценах, как расстрел красногвардейцев на хуторе Пономареве, слепая, яростная атака казачьей сотни Григория на революционных матросов

.. Три группы участников сцены расстрела отряда Подтелкова последовательно сменяют друг друга на экране: коммунисты, отдающие свою жизнь за народ, жители хутора, пытающиеся разобраться в смысле событий, и отряд казаков, выступивших против власти народа.

Лучшее в образе Подтелкова — его неразрывная слиянность с народом, его безграничная преданность делу революции — просто, сильно выражены в этой сцене Н. Муравьевым. Подтелков — Муравьев весь здесь в последней заботе о товарищах, в стремлении поддержать их, в жарком желании объяснить напоследок правду столпившимся хуторянам

Нет, и теперь Григорий не сросся душой с теми, с кем прибыл на расстрел своих недавних товарищей. «Не одному тебе казацкие шкуры дубить! Ты, поганка, казаков продал!» — в отчаянии кричит он на Подтелкова, стараясь в первую очередь не его, а себя убедить в правоте собственных слов Смертельно бледно искаженное гримасой боли лицо Григория — Глебова. Нелегко дается ему этот отход от правды, верность которой интуитивно чувствовал он своим сердцем «Стой! Стой!.. Что я? Стой!» — с тоской, в смятении останавливает он сам себя. Но непоправимое уже случилось. Стон, прокатившийся по рядам жителей хутора, сливается с траурными аккордами музыки. Все ниже опускается голова Григория — Глебова Непрочная связь, соединившая его с революцией, порвана. Он предал свой народ, предал его правду, веру, свободу.

П. Глебов трактует образ Григория, как трагический образ, потому что верно передает масштаб исторической вины, совершенной героем, остро чувствует и изображает глубину и силу осознания этой вины. С болью, с мукой отрывается Григорий — Глебов от большого, всенародного дела. Казачье, собственническое вступает в непримиримый конфликт с идеями революции, ее большой человеческой правдой

Страстно борется Пантелей Прокофьевич — Д. Ильченко за сына, за его душу, его взгляды, его верность казачеству. Многое противно Григорию, каким его играет Глебов, в нравах сытого казачества, ощетинившегося против Советской власти. Но теплый курень, чистые, подросшие детишки, настоятельные уговоры брата и отца все крепче опутывают его душу, укрепляют в ней расшатанные революцией, но не уничтоженные коренные убеждения зажиточного казачества

Чем катастрофичнее уход Григория от революции, чем больше счет убитых красногвардейцев на его совести тем тревожнее и резче в исполнении актера тоска и смятение героя, тем острее ощущение им непоправимости свершаемого... Прямо на зрителей скачут казачьи кони, сверкает обнаженная шашка Григория Словно подчиняясь против своей воли бессмысленной злобной стихии, ведущей казаков в атаку, скачет впереди всех Григорий с перекошенным от ненависти и нестерпимой душевной муки лицом. Еще одна жертва, еще... И вот уже сломленный, обессилевший, исступленно катается он по земле, стонет, бьется о нее головой: «Кого рубили?! Братцы! Нету мне прощения! Зарубите меня! Смерти предайте». Так выносит он сам себе тяжкий, заслуженный приговор.

При экранизации значительного произведения художественной литературы работа актера может стать настоящей, большой удачей только в том случае, если он глубоко и тонко проникает в самую сущность созданного писателем образа, — и непременно поновому, по-своему освещает знакомые черты и качества персонажа Это новое «открытие» персонажа обусловлено как творческой индивидуальностью актера, так и особым подбором образных средств другого вида искусства — кино

Творческое освоение П. Глебовым содержания и формы роли Григория особенно ясно видно в лирически взволнованном, эпически широком и сосредоточенном изображении темы возмездия герою за его историческую вину, темы внутреннего суда, который он творит над самим собой. В третьей серии режиссер и исполнитель главной роли все свободнее ищут кинематографическую образность, выделяя, развивая те моменты и стороны произведения, которые им в наибольшей степени дороги и близки. Но свобода эта, в свою очередь, рождается в результате глубокого постижения содержания, существа романа

С подлинной мудростью и простотой подводят режиссер и исполнители итоги жизненных путей, пройденных героями

После стремительного чередования эпизодов второй серии, бурного и торопливого изложения их содержания, ритм третьей части выглядит неожиданным, контрастным. Под цветущими ветвями пышно распустившихся весенних деревьев тихо идут Григорий и Наталья. «Она, жизня, Наташка, виноватит... Все время на краю смерти ходишь, ну, и перелезаешь иной раз через борозду...» — медленно и внешне очень спокойно говорит Григорий — Глебов в ответ на справедливые укоры жены. Развитие действия становится все медленнее и медленнее, оно почти останавливается. Ушли в прошлое болезненная острота столкновений, кризисы душевные, жизненные, идейные Главное уже рассказано Теперь осталось обобщить прожитое, не торопясь подумать о случившемся. В существовании Григория — Глебова в третьей серии продолжает сохраняться внутренняя, напряженная сосредоточенность, и в то же время герой, как и все течение фильма, заметно меняется. Он словно смягчается, внутренне теплеет, теряет былую замкнутость.

По-своему, иначе, чем в романе, построены С Герасимовым сцены приезда Григория домой после смерти Натальи. В книге он прибывает в хутор Татарский лишь на третий день после того, как похоронили жену, в фильме — во время ее похорон... Стрелой мчится по степи погоняемый Григорием конь. Скорей, скорей — только бы поспеть, только бы застать в живых, вымолить прощение у жен

«Тихий Дон»



щины, перед которой он бесконечно виноват, которую фактически погубил... Но поздно. . В открытую дверь куреня видны горящие свечи. Глухо слышится похоронное пение. Спотыкаясь, неверной походкой подымается Григорий—Глебов на крыльцо и бессильно останавливается, прислонившись своей горькой, почти совсем седой головой к столбику перил. П. Глебов играет здесь не только безутешное горе Григория, но и тот суд, который он творит над собой, безжалостно казня себя за былую жестокость.

Творчески, вдохновенно решен С. Герасимовым и П. Глебовым эпизод смерти Аксиньи, то горестное раздумье, в которое погружается Григорий, похоронив свою подругу. В романе сказано только, что Григорий «ладонями старательно примял на могильном холмике влажную желтую глину и долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь...». На экране— буйная, могучая листва дуба, сильная и вечная, как истинная человеческая любовь.

Медленно выкладывает Григорий—Глебов белыми камешками крест на свежем могильном холмике. А рядом лежит никому уже не нужный клетчатый узелок Аксиньи, всегда готовой идти за любимым хоть на край света. Слезы катятся по измученному лицу Григория — Глебова, в жизни которого уже случилось самое страшное, что могло случиться И вновь безжалостно казнит себя Григорий— Глебов за то, что не сумел сберечь дарованную ему судьбой большую женскую любовь, за то, что не сумел найти верный путь в жизни.

В третьей серии режиссер и оператор несколько раз повторяют один кинематографический образ· Человек и мир, бескрайний, бесконечный мир, по которому он идет. Так скачут в необъятном степном просторе всадники— торопящийся на похороны Натальи Григорий и сопровождающий его Прохор. Так приближается к сидящему подле могилы Аксиньи Григорию случайный прохожий, такой же бездомный скиталец, как и он. Так возвращается в финале Григорий на родной хутор· едва заметной точкой вырисовывается на фоне залитого весенним солнцем Дона его силуэт— усталый странник с котомкой, направляющийся к дому. Удивительно конкретный, точный в передаче быта, обстановки, места действия, фильм поднимается однако в своей третьей части над простой бытовой определенностью, этнографической, фольклорной верностью в изображении событий. Его художественные обобщения становятся все шире, поэтически взволнованнее и в известном смысле отвлеченнее. Не просто Дон, текущий подле хутора Татарского, не только знакомая степная ширь — образ всей земли, вскормившей, вырастившей человека, образ родимого края, которому он обязан жизнью, перед которым ответственен за все содеянное, встает перед зрителями в пейзажах, предстающих на экране. Потерянный, одинокий, обездоленный странник на этой земле — зримое символическое обобщение горькой судьбы Григория, предавшего народ и отвергнутого народом

Горестную повесть жизни Григория Мелехова П. Глебов рассказал мужественно, сурово Он раскрыл конкретное историческое значение образа. Но актер и постановщик фильма сказали и о большем — об ответственности человека всегда и везде перед народом за выбранный в жизни путь.

М. Чиаурели

РЕШАЯ БОЛЬШУЮ ТЕМУ

С интересом шел я на просмотр фильма, носящего столь обязывающее название. Ведь тема — по путевке Ленина — может быть решена поразному — и как широкое историческое полотно, повествующее о страницах славного прошлого, и как произведение глубоко современное, ибо все, что делается в нашей стране, весь путь нашего развития, весь ход нашей жизни движется по путевке, по заветам великого Ленина. И я, не зная сценария, не зная содержания, гадал, чего же коснется фильм «По путевке Ленина» и как развернется повествование?

С первых же кадров, с появления имени молодого режиссера, недавнего выпускника ВГИКа Лятифа Файзиева, мне, старому педагогу киноинститута, стало радостно и приятно: свежие творческие силы кино берутся за решение больших художественных задач.

Правда, свой рассказ авторы фильма ведут о прошлом, о пройденном этапе. Но тема его не может не волновать и сегодня. Картина в художественных образах воспроизводит основанную на подлинных фактах историю создания университета в Ташкенте. В ней речь идет и о борьбе народов Востока, сбросивших оковы рабства и угнетения, за свою новую жизнь, за развитие просвещения и культуры, речь идет и о строительстве фундамента новых, социалистических отношений между людьми. Сейчас, когда далеко за пределами нашей страны, на континентах Азии и Африки, во многих странах Востока развернулась освободительная борьба против колониализма, за независимость и свободу, за подъем культуры и просвещения, — тема фильма звучит с особой остротой и силой.

Мне думается, что наряду с постановкой и решением самых основных, кардинальных тем нашей современности, забота о достойном отражении историко-революционного прошлого народов СССР является также немаловажной задачей советских кинематографистов.

Все это и определяло особый мой интерес к фильму.

И надо сказать, что мои ожидания не оказались напрасными. Если я не увидел нового слова, большого взлета творческой мысли в осуществлении ответственной темы, то не был и разочарован, так как в картине есть ряд любопытных, свежих, интересных решений и, главное, верный прицел, зоркий художнический взгляд, стремление глубоко осмыслить социальную сущность изображаемого и ярко выразить ее средствами киноискусства.

Я хочу поделиться некоторыми мыслями об удачах и просчетах моих молодых коллег.

Фильм «По путевке Ленина» посвящен, как это сказано в надписи, «русским ученым, связавшим свою жизнь с благородным делом просвещения народов Азии». Это хорошо, это — законная дань уважения пионерам науки, в тяжелое время, в трудных условиях разрухи и гражданской войны закладывавшим основы той культуры, невиданный расцвет которой мы наблюдаем сейчас в республиках Средней Азии. Ведь действие-то фильма начинается в дни, когда войска Деникина устремились к Орлу, рассчитывая вскоре нанести оттуда удар по красной Москве.

Поистине надо было обладать прозорливостью светлого ленинского гения, чтобы в это время думать о далеких перспективах строительства социализма, об орошении пустынь Голодной степи, о подготовке высокообразованных кадров для предстоящих работ, об организации университета в Ташкенте.

Первые эпизоды фильма и призваны выразить эту мысль. Они достигают своей цели, но, к сожалению, путем несколько риторическим, схематичным. О событиях в стране мы узнаем потому, что о них то и дело докладывают Ленину по телефону или телеграфу. Чтобы показать огромную занятость Лени-

---

«По путевке Ленина». Авторы сценария А. Уйгун, М. Шевердин, С. Мухамедов. Режиссер Л. Файзиев. Оператор А. Панн. Художник В. Синиченко. Композиторы М. Зив, Д. Закиров. Ташкентская киностудия, 1967.







ва, авторы вводят эпизодических персонажей, например, врачей, требующих медикаментов для борьбы с эпидемией сыпного тифа.

Это, конечно, приемы вполне допустимые и быть может, даже необходимые для лаконичности повествования — ведь в фильме нет места для развернутых эпизодов, где указанные мотивы были бы раскрыты широко. Но, думается, что не следовало ограничиваться только иллюстративными отписками: они могли «сыграть», если бы служили дополнением к глубокой внутренней характеристике великого образа. А такой характеристики недостает. В драматургии фильма образу Ленина отведена недостаточная, чисто «служебная» роль: зрителя информируют о том, что Ленин поддержал идею создания университета, дал ей «путевку в жизнь» а после этого сюжет развивается самостоятельно вне всякой связи с начальными эпизодами. Ошибки подобного рода были в советском киноискусстве уже раньше — и в фильмах моих товарищей и в моих ранних картинах. В свое время они, быть может были закономерными, ибо мы, старшее поколение мастеров, только накапливали тогда опыт в решении подобных тем. Сейчас, на основе нашего коллективного опыта, подобных недостатков можно было бы избежать. Замечу в скобках, что в первых работах наших молодых кинематографистов, вообще-то говоря, ошибок и срывов, пожалуй, меньше чем было в первых фильмах многих из нас.

Воплощение образа В. И. Ленина в искусстве — задача ответственнейшая, и ее немыслимо решить в нескольких коротких, беглых эпизодах. Тут в лучшем случае можно передать лишь внешнее портретное сходство, воспроизвести только самые общие и приближенные очертания образа, а это всегда вызывает у зрителя чувство неудовлетворенности.

Но вот «поезд Ленина» с профессорами и преподавателями, с оборудованием для будущего университета уже в пути. Повествование развертывается свободно и многопланово, возникают порой эпизоды, сделанные интересно, с режиссерской и операторской выдумкой, зрелые по композиции кадра, по монтажу.

В ряде эпизодов ощущается несомненная талантливость молодого режиссера, но немало кадров и сцен, свидетельствующих о недостаточности его профессионального опыта.

Приведу примеры. Враги, обсуждающие методы борьбы против организации университета, поданы очень остро, своеобразно, выпукло в первом эпизоде — за границей. Агенты же их в Ташкенте, вся линия вредителей и предателей — Кары, Мидхада,

«ПО ПУТЕВКЕ ЛЕНИНА»

торговца Ишанбека и его сына, Кадырхана, Хамида, басмачей с их колоритным по внешности главарем— показаны в шаблонной манере, в какой выводились у нас враги во многих посредственных фильмах.

Эту свору авторы показывают на протяжении всей картины, стремясь подчеркнуть тем самым, какое упорное и серьезное сопротивление оказали организации университета враждебные советскому строю силы и те, кто подпал под их влияние.

Замысел верный, изображены типичные для того времени явления, но и в драматургии фильма и в его экранном решении он выполнен так, что произошло некоторое смещение акцентов. Врагов много, они сильны, а сочувствующих делу просвещения масс мало, они разобщены и не активны, и непонятно, как же в конце концов восторжествовало их правое дело? Ведь ректора университета профессора Матусовского враги отстранили от работы, передовую девушку-студентку Саодат убили...И вдруг где-то за кадром наркомом просвещения назначается честный и преданный Музафар, и сразу все пошло прекрасно. Неужели так все было просто? Эти замечания относятся больше к сценарию, но ведь и от режиссера здесь кое-что зависело.

Кстати, об образе Матусовского, главного героя фильма, представителя той лучшей, патриотически настроенной части русской интеллигенции, о которой идет речь в фильме. Талантливый актер В. Соловьев, исполняющий эту роль, видимо, лишен надежного компаса и играет как бы каждый данный эпизод сам по себе, в отрыве от общей «сверхзадачи» образа. Одни эпизоды удались ему лучше, другие— хуже, но определенного рисунка роли в целом не получилось, порой образ очерчен грубовато, схематично, порой—с элементами дурной театральности. Как видно, режиссер не использовал всех возможностей даровитого артиста.

Более острым и ярким мог бы быть и образ Саодат. Она остается как-то внутренне инертной даже тогда, когда совершает активные поступки, продиктованные стремлением к свету новой жизни, ненавистью к мрачному прошлому. Мы знаем, что веками воспитывали у женщин Востока покорность своей судьбе. Но знаем и то, какая сила протеста скрывалась за этой покорностью. Народы и до сих пор хранят, передают и поют чудесные легенды и поэмы, сложенные об этом. Образу Саодат в исполнении Р. Мухамедовой не хватает внутренней глубины, поэтичности, душевной целеустремленности. Быть может, артистке не подсказали «ключа» для решения роли, хотя во многом проявляются ее несомненные способности.

Впрочем, примерно в таком же положении оказались и исполнители ролей юноши-активиста, бойца, а затем студента Гафура, возлюбленного Саодат (артист С. Дивапов) и ряда положительных персо-



«ПО ПУТЕВКЕ ЛЕНИНА»

нажей второго плана—профессоров, студентов, которым был отпущен малый драматургический материал. Как это часто бывает, отрицательные персонажи, наделенные действенными поступками, характерной внешностью, получились более интересными.

Так рождается не выдающееся по своим конечным результатам повествование, хотя в ходе его сияют блестки отдельных удач, творческих находок. К примеру, нельзя не отметить решение эпизода, когда взбудораженная толпа по призыву Кары вдруг падает молитвенно на колени, или сцену драки на площади, или сцену сожжения моста, ведущего к университету, и эффектные блики огня, отражающиеся в воде, эпизоды, связанные с преследованием и убийством Саодат, прекрасную сцену бунта женщин, сбрасывающих паранджу возле гроба погибшей... Тут проявляется острота видения режиссера, смелость и свежесть его поисков, которые завершаются лишь частичными удачами только в силу недостаточности у него профессионального опыта.

Опыт придет! Важнее, чтобы было налицо главное—верная направленность творчества, пытливая мысль, сознание ответственности перед зрителем, перед любимым искусством, служа которому служишь своему народу. Думается, что эти качества присущи создателям фильма «По путевке Ленина», их надо беречь и развивать.

Нельзя не отметить многие кадры, особенно панорамы, хорошо снятые оператором А. Панном, и не пожалеть, что цвет в фильме использован мене-

активно, чем следовало. Нельзя не пожалеть и о том, что недостаточно использованы в музыке М. Зива и Д. Закирова богатства национального фольклора...

Каковы же итоги?

Хорошо, что студия, молодой режиссер берутся за важную, нужную, ответственную тему—опыт, накапливаемый в процессе решения большой задачи, поможет им в дальнейшем. Важность темы выдвигает необходимость высокой требовательности как при ее художественном решении, так и при оценке результатов. Именно поэтому мы подходим к оценке фильма с самой строгой меркой, и пусть не отпугнет молодого художника то, что выводы наши оказались порой суровыми. При всех ее серьезных недочетах картина имеет определенное познавательное и эстетическое значение. Без больших отступлений от истины она воссоздает славные страницы истории страны, стремясь к благородной, гуманной цели—напомнить нашей молодежи, какой ценой завоевано сегодняшнее счастье.

Ф. Маркова

ПОРОК ПРИБЛИЗИТЕЛЬНОСТИ

В одной из бесхитростных лаконичных аннотаций сопровождающих фильм на всем пути его следования по инстанциям министерства (от тематической заявки до монтажного листа), о картине Бакинской киностудии «Под знойным небом» * сказано: «Фильм повествует о борьбе молодежи одного колхоза за повышение урожаев чая».

По столь туманной характеристике, разумеется, трудно составить представление о художественном, а не научно-популярном фильме. Достаточно познакомиться с сюжетом фильма, чтобы понять всю неточность и наивность подобных аннотаций. О чем же идет речь в картине?

Молодой колхозник Эльдар отправляется в горы на поиски исчезнувшей речки, потому что неудачливые гидротехники не смогли разыскать воду, которая так необходима чайным плантациям. Горный обвал настигает отважного юношу. Он ранен, чудом спасается от гибели, но после тяжелой травмы остается немым.

Исцелению Эльдара посвящает себя молодой врач Айдын, пожертвовавший ради своего пациента всеми радостями городской жизни и своей репутацией подающего надежды ученого. Лечение долго не дает никаких результатов.

«Мильон терзаний» выпал на долю неутомимого Айдына. Но неудачи, злобные сплетни и наветы недобросовестных людей не заставили его свернуть с пути. Он добивается наконец своей прекрасной цели и связывает свою дальнейшую судьбу с селом, где довелось ему узнать и горе и радость.

Даже такая очень бегло изложенная сюжетная схема свидетельствует об интересном замысле, требующем для своего воплощения характеров сильных, ситуаций остро драматических, конфликтов жизненных и по-настоящему волнующих.

И вот новый фильм на экране. Как реализовали в нем сценарист Гасан Сеидбейли, режиссер Лятиф Сафаров, оператор Ариф Нариманбеков и весь съемочный коллектив потенциальные возможности своего увлекательного замысла?

Скажем сразу, нас постигло некоторое разочарование: фильм «Под знойным небом» не стал произведением значительным и ярким, не порадовал новизной и свежестью художественных приемов, мало обогатил наши представления о жизни и труде азербайджанских колхозников.

Произошло это оттого, что характеры героев выписаны драматургом и воплощены актерами схематично, с ученической робостью, без творческой страсти. Все в фильме словно повторяет старые и не лучшие кинематографические образцы. Было бы целесообразно анализировать фильм кадр за кадром, предъявляя те или иные обоснованные претензии к сценаристу, режиссеру, актерам, если бы все их промахи не были, на наш взгляд, следствием одной, наиболее серьезной ошибки. Мы говорим о пороке приблизительности, которым отмечена вся картина—от ничего не говорящего названия до финальных сцен. А в искусстве кинематографа, наиболее конкретном по самой своей природе, приблизительность решений—драматургических, режиссерских, изобразительных—жестоко мстит за себя.

В самом деле, где развертываются события, о которых повествует фильм? В каком-то колхозе, о котором авторы не считают нужным рассказать что-либо конкретное. Правильно ли ведется здесь

* Сценарий Г. Сеидбейли. Режиссер Л. Сафаров. Оператор А. Нариманбеков. Художник Д. Азимов. Композитор Т. Кулиев. Бакинская киностудия. 1957.

хозяйство, процветает эта артель или, наоборот, идет к упадку? Для ответа на этот вопрос фильм материала почти не дает. Судя по внешним приметам быта, люди живут здесь неплохо. Но ведь во главе колхоза стоит недобросовестный человек, зазнавшийся самодур, попирающий права колхозников, оказавших ему доверие! Авторы, видимо, не считают нужным вникать в такие «несущественные» подробности и обстановку, окружающую героев, дают как общий, неопределенный фон.

Не менее «приблизительный» ответ дается и на другой вопрос, волнующий зрителя: когда происходят все эти события? Может быть, в 1957 году, а может быть, и в 1947...

Живых примет времени в картине так мало, что повествование становится отвлеченным, бескровным, лишенным дыхания конкретной современности, а ведь каждый новый год нашего бытия приносит с собой столько важного и неповторимого!

И, наконец, самое досадное—расплывчатость, неопределенность в характеристике действующих лиц. Авторы словно боятся показать человека во всей конкретности его биографии, его мыслей и деяний

«ПОД ЗНОЙНЫМ НЕБОМ»





«ПОД ЗНОЙНЫМ НЕБОМ»

Выхватив какую-либо одну сторону характера героя, они заставляют зрителя теряться в догадках по поводу всего остального, предоставляя его воображению поистине широкое поле деятельности.

Об Эльдаре, главном герое фильма, мы знаем только то, что он способен на самоотверженный поступок и верен любимой девушке Нармике. Умен он или глуп, жизнерадостен или угрюм, общителен или замкнут, есть ли у него какие-либо определенные стремления, мечты, планы—все это оказывается за пределами повествования. И не может актер А. Мамедов наполнить образ чертами яркой человеческой индивидуальности, сделать его обаятельным и заставить нас полюбить Эльдара—для этого артисту не дано необходимого драматургического материала.

Молодой врач Айдын (его роль исполняет артист А. Фарзалиев) тоже оказывается человеком без определенного характера. Он красивый, добрый и настойчивый—вот что декларируется авторами картины. Но, если нет ни одного штриха, приоткрывающего завесу и вводящего нас в сложный внутренний



«ПОД ЗНОЙНЫМ НЕБОМ»

мир человека, если не показано ничего определенного в его характере, присущего именно ему, в отличие от всех остальных красивых, добрых и настойчивых людей,—рождается не художественный образ, а унылая и неинтересная схема «ходячей добродетели».

Только в конце картины несколько «рассекречивается» одна из сторон характера Айдына. Оказывается, кроме самоотверженности медика ему присущи и другие человеческие чувства: он неравнодушен к молодой колхознице Гюльпери, чей образ, кстати сказать, получился наиболее интересным и правдивым в фильме (роль колючей и резкой, но в сущности добросердечной Гюльпери удачно исполняет артистка С. Касумова).

Председатель колхоза Сардаров «задан» в фильме как фигура бесспорно отрицательная. Мы должны его осудить и заклеймить. Но авторы и на этот раз не сочли нужным рассказать о герое что-либо по-настоящему убедительное. Сардаров, как маньяк, одержим одной идеей: выжить из села Айдына, чтобы спасти престиж фельдшера-взяточника шарлатана, родственника своей жены. Ради достижения этой цели он, что называется, пускается во все тяжкие... Что же касается всей остальной деятельности Сардарова, не связанной с выживанием молодого врача, то о ней почти ничего не сказано. Поэтому и получился из него «приблизительный негодяй». Подобный образ, нарисованный густой черной краской, право же не принимается всерьез.

Так же безлики, расплывчаты, «ни в чем конкретном не замечены» и многие другие герои картины.

Нарине (артистка Т. Алескерова)—это, так сказать, знак любимой девушки. Она поет лирическую песню на фоне красивого пейзажа, печально вздыхает у постели любимого, добросовестно выполняет предназначенную ей роль в сцене взрыва, когда ей якобы угрожает смертельная опасность (это удачная инсценировка молодого невропатолога Айдына, рассчитанная на повторное нервное потрясение, которое должно исцелить Эльдара).

Но что мы знаем об этой девушке, о ее жизни, вкусах, настроении? Это несущественно, думают, очевидно, авторы. Лишь бы она была похожа на всех остальных любимых девушек. И актриса добивается только этой цели.

Впрочем, в фильме у нее есть «конкурентка». Это Гюльназ (артистка С. Манафова)—такой же знак любимой девушки. Правда, ее сердце прикад-

«ПОД ЗНОЙНЫМ НЕБОМ»



лежит не Эльдару, а гидротехнику Джалалу, но этих героинь без ущерба для дела можно поменять местами, настолько они лишены индивидуальности.

Так прошла перед нашими глазами целая галерея людей, бегло и нечетко очерченных, судьба которых, полная подлинного драматизма и больших человеческих свершений, могла и должна была по-настоящему взволновать каждого из нас.

Мы сознательно не говорили здесь о достоинствах картины, об отдельных удачных сценах, эпизодах, потому что это было бы неуважительной попыткой «подсластить пилюлю», утешить постановщиков неудавшегося фильма. Режиссер Л. Сафаров — вдумчивый, ищущий художник, смело вторгающийся в самую трудную область киноискусства — современную тематику. В создании фильма принимали участие даровитые кинематографисты Азербайджана. Вот почему разговор с авторами должен вестись начистоту и без скидок, по большому счету.

Им явно не хватило на этот раз точности художественного прицела, умения видеть жизнь в ее конкретной сложности и многообразии, смелости проникновения в богатый душевный мир человека. Из этих просчетов они должны, думается нам, сделать выводы на будущее.

Ю. Юзовский

ЕЩЕ ОДНА ДЕВУШКА

Стало быть, еще одна девушка. Была девушка с коробкой, была девушка без адреса, еще какая-то девушка с чем-то и какая-то без чего-то, сейчас, следовательно, с гитарой, и, можно предположить, что они еще будут и будут, эти девушки, и нам предстоит еще не раз и не два встречаться с ними. И в связи с этим, быть может, не мешало бы принять какие-нибудь меры, чтобы будущие свидания с девушками были как-то более желанными и незабываемыми, чем хотя бы вот это последнее свидание — с девушкой с гитарой. Ибо хотя и девушка мила, и гитара не меньше, но опасность, на наш взгляд, состоит в том, что чем дальше, тем больше будет девушка терять своих поклонников, пока не останется совсем одна со своей гитарой.

Мне кажется, что неправы те, кто ничего не находит в этом фильме, а если находит, то сплошной брак. Все-таки кое-что здесь есть. Есть, например, ряд остроумных реплик В. Полякова и Б. Ласкина, оцененных аудиторией, не только острых, но и умных, что должно быть тут же отмечено, поскольку этим свойством фильм в целом не блещет, далеко не блещет, а порой, как бы тут выразиться, производит совсем обратное впечатление.

Есть смешные эпизоды, удачно разработанные режиссером А. Файнциммером. Например, эпизод, где в фестивальную комиссию приходит молодой изобретатель, предлагающий веселый аттракцион под названием «салют на дому», нечто вроде портативной баллистической ракеты, которую изобретатель немедля запускает, в результате чего ракета тут же взрывается, нанося повреждения, к счастью несмертельные, членам жюри. Публика посмеялась над веселым трюком, благо находилась в безопасном расстоянии от места взрыва. А искушенные авторы фильма, предвидя, что аттракцион будет иметь успех, повторили его. Знакомый нам неутомимый изобретатель является к новой жертве, к директору музыкального магазина, и демонстрирует ему ракету, правда, меньшего размера, зато обладающую бо́льшим радиусом действия и произведшую на этот раз куда более разрушительный взрыв, от которого чуть не погибли директор магазина и сам изобретатель. Последний «не взорвался», о чем нельзя не пожалеть, ибо это избавило бы нас от страха, что он явится в третий раз с ракетой, ставящей под угрозу уже нашу собственную жизнь. К счастью, третье появление изобретателя не состоялось. Не знаем, чему это приписать, во всяком случае, считаем своим долгом вписать это в актив фильма, поскольку еще ведь Аристотель призывал творческих работников соблюдать в искусстве чувство меры.

Есть в фильме и другие смешные фигуры, например некоего собаковода, собачьего дрессировщика, который по ходу сюжета, требующего мистификации,

«Девушка с гитарой». Сценарий Б. Ласкина, В. Полякова. Постановка А. Файнциммера. Оператор А. Темерин. Композиторы А. Островский, Ю. Саульский. Звукооператор Г. Корейблюм. Авторы текста песен К. Доризо, Л. Ошанин, Б. Ласкин, В. Поляков, Г. Регистан, В. Драгунский. «Мосфильм», 1958.



«ДЕВУШКА С ГИТАРОЙ»

выдает себя за искусствоведа и воспитателя артистической молодежи. Собаковод пользуется в этом случае собаководческой терминологией и вызывает смех в зрительном зале не столько контрастом и ассоциацией по противоположности, сколько, я сказал бы, ассоциацией по смежности. Если бы я не был заранее предупрежден, что передо мной собаковод, а не режиссер и преподаватель актерского мастерства, вряд ли я сам догадался бы об этом, настолько, оказывается, много общего в обеих этих сферах знания, вернее, в методике их применения,—если судить по иным спектаклям и фильмам, в которых актера натаскивают на роль

Есть в фильме, наконец, и Михаил Жаров в роли директора музыкального магазина со своей неизменной радушной улыбкой, свидетельствующей о сердечной широте, улыбкой, которая вот скоро уже сорок лет как не сходит с его лица, не сходит с экрана. Сколько поколений веселил Жаров, сколько еще будет веселить, дай ему бог здоровья! На сей раз, увы, в этой традиционной жаровской улыбке чего-то оказалось чересчур, а чего-то как раз и не хватало. Не хватало знаменитого жаровского озорства, озорного жаровского прищура, добра-молодца, молодечества, того «куража», без которого это жаровское блюдо лишено всякой соли А чего было слишком, это как раз сахару, перехватил тут дорогой наш артист Со сладкой улыбкой обходит директор свой музыкальный магазин, умиленно оглядывает и покупателей, и аккордеоны, и продавцов, и барабаны, и девушек, и гитары. С особенным умилением он смотрит на свою довольно страшненькую жену, что, по-видимому, должно быть оправдано тем, что завмаг есть тип положительный и должен в лепешку расшибиться, но быть «на уровне».

Впрочем, в данном случае мы готовы извинить его умиленность, если считать, что тут сам артист Жаров восхищается игрой артистки Фаины Раневской В какой уже раз мы видим ее в затасканной роли старой ревнивой мещанской жены, и каждый раз она исполняет ее с новым блеском и, хочется сказать, молодостью, в то время как другие не всегда могут найти молодость и новизну для совсем молодых и новых ролей. И где только она находит каждый раз свежие краски? Искусство Раневской замечательно тем, что, рисуя до последней степени объективно свою героиню и делая в этом направлении все, что надлежит, и даже больше, после того как выполнены все, так сказать, формальности, щедро вознаграждает себя: она подтрунивает, посмеивается и, уже не скрывая, издевается над своей жертвой, не выпуская ее из своих «когтей», и мы не можем предъявить ей никаких претензий в смысле сатирического перегиба или неоправданного гротеска.

Есть, далее, в фильме песенки— целая бригада поэтов и композиторов трудилась над ними. Песенки, как песенки. Правда, песенки новые, а не старые, но складывается впечатление, что мы где-то когда-то и не раз уже их слыхали

Если, следовательно, таким путем собрать весь актив фильма, то в результате при подсчете «удовольствий» наберется минут на двадцать, на двадцать пять «с походом». А как быть с остальным часом с лишком, кто его вернет нам? Даже больше часа с лишком, потому что требуется, по меньшей мере, еще столько же времени, чтоб прийти в себя и вернуть себе статус-кво

Мы не можем пожаловаться, что участники фильма не старались развеселить зрителя, напротив, старались (не в этом ли, собственно, беда!). Кажется, мы видим их, выбивающихся из сил, с бледными лицами, мучимых одной лишь заботой: чтоб было весело! И чем только не веселят нас! Тут и ледяной каток со взлетами и падениями; и живой пес (он единственный, кажется, не старался доказывать, что он живой, и больше других нас в этом убедил); и целая бригада влюбленных дон-жуанов перед балконом недоступной красавицы

Но почему же в разгар этого, как говорится, безудержного веселья вас охватывает смертная скука? Чем ее объяснить? Не тем ли, что в этом веселье нет естественности, непринужденности, что не от души оно, что, наоборот, веселье это принужденное, напряженное? Мы смотрели фильм, и нам хотелось сказать его участникам—видимым и невидимым товарищи, освободите мышцы, наполняйте легкие кислородом, а сердце радостью, сами настройтесь на высокий счастливый лад, если хотите, чтоб это ваше настроение передалось нам.

Принужденность есть мрачная черта новой коме-

дии, принужденность сковывает и создателей, и тех, кто на экране, и тех, кто за экраном, нарочитость чувствуется у них—от режиссера до оператора, ее не могут скрыть не только малоопытные актеры, как Гурченко, но даже многоопытные, как Пет к°р

Людмила Гурченко в роли девушки с гитарой очень мила, чрезвычайно, мы бы сказали, невероятно мила. Она мило улыбается, мило поет, мило пляшет, мило разговаривает, ходит — мило, сидит—мило, ест, пьет—мило, мило радуется, мило сердится. Все сплошь мило, мило, мило,—еще, кажется, немного, и у бедной девушки начнет сводить рот от этой уже напряженной, но все еще героически-милой улыбки! Сверхзадача образа, сквозная линия роли, весь творческий труд и вся фантазия актрисы брошены на то, чтоб неукоснительно, до конца провести эту беспрерывную — без сучка и задоринки — безупречно-последовательную «линию» милоты. Она — «девушка с гитарой» — прекрасна, спору нет, все в ней прекрасно, вплоть до этой «фарфоровой» фигурки, до этой на удивление узкой, осиной, мушиной, стрекозиной, — и еще там какой,— не подберу в данный момент выражения — словом, изящнейшей в мире талии. На нее, то есть на эту талию, обращают наше сугубое внимание и заставляют нас восхищаться ею режиссер и оператор. Мы обращаем внимание и восхищаемся, но от нас снова требуют восхищения в этом же направлении. Мы охотно это делаем во второй, и в третий, и в четвертый раз, но режиссер и оператор настаивают на этом в пятый, в сто пятый, в пятьсот пятый раз. Они, как «ухватились», так сказать, за эту талию, так и не желают отпускать ее и снова, в который раз, требовательно смотрят на нас, обратили ли мы сугубое внимание и достаточно ли восхитились.

Что касается нас, то, честно говоря, мы вроде как бы несколько устали от нашего собственного восхищения и начинаем ждать и алкать чего-либо, что бы глубже затронуло нас, чем эта, что и говорить, на удивление тонкая талия. Сколько в самом деле можно ею восхищаться? В одной картине, от силы в двух. А дальше? Задумались ли они, воспитатели и инженеры душ артистической молодежи, над дальнейшей судьбой актрисы, над выращиванием, а не просто использованием ее дарования, чтоб обнаружить скрытые струны ее (девушки, а не гитары — последняя, впрочем, тоже может претендовать на большее к себе внимание).

Нам вспомнилась сейчас актриса старшего поколения (того же приблизительно, что и Гурченко, лирико-концертного жанра) — Любовь Орлова. Эта актриса в высшей степени обладает талантом того, что называют женственностью, чисто женской душевностью, множеством оттенков этого рода. Могут сказать, не без основания, что порой изящество переходило у Орловой в изысканность, но преобладали у нее (кстати, на наш взгляд, это больше и подходило к Орловой) простые человеческие черты. Рисуя образ милой интеллигентной женщины, Орлова не боялась «женственности», несмотря на те опасности, воображаемые или реальные, которые ее в этом плане подстерегали и кое в чем взяли верх. Гурченко не то что боится, мы опасаемся, что она еще не подозревает о многогранности этого и ей свойственного женского начала, женского дара (у каждого русского

«ДЕВУШКА С ГИТАРОЙ»



классика, от Пушкина до Горького, она могла бы почерпнуть на этот счет полезные для себя сведения). По сравнению с Орловой Гурченко кажется более черствой и жесткой, и ее пресловутая «милота» потому и производит впечатление поверхностной и однообразной, что за ней не чувствуется подтекста. Одним инстинктом, так называемой «врожденной грацией» по нынешним временам уже не обойдешься даже в домашней обстановке. Тут нужна культура, культура ума и сердца — жизнь человеческого духа, говоря словами Станиславского. Не очень-то, увы, богата ею актриса, и не только она одна, и тут дело не в «девушке с гитарой» и не во многих других аналогичных упомянутых и не упомянутых нами кинодевушках, налаженное серийное производство которых должно внушить тревогу.

Вопрос здесь шире — вопрос воспитания,— почему мы и задержались на нем, быть может, чуть больше, чем следовало в этом случае. Одного желания режиссера или даже Управления по производству фильмов недостаточно, тут, как говорится, «надо было раньше думать» и сейчас, пока не поздно, наверстывать упущенное.

Гурченко не удалось скрыть свои изъяны из-за своей неопытности. Петкеру не удалось их скрыть, несмотря на весь его опыт. Чудный актер Петкер, обладатель редкостного по изяществу комического дара! Юмор его, как дымка, как еле приметная улыбка, того рода «чуть-чуть», которое так дорого в искусстве. А в «Девушке с гитарой» мы не узнали актера Петкера. Право, в самом деле не узнали, мы, которые хорошо знаем его в жизни и в искусстве. Вы ли это, Борис Яковлевич? Шутите!

Мы привыкли наслаждаться его юмором, и чем больше артист, доверяя нам, прятал этот юмор, тем лучше мы его видели. А здесь, просим прощения, этот юмор нам «суют в глаза», весь, так сказать, прилавок завален «товаром», а мы его не видим, не замечаем. Нет, это не лучшая страница в прекрасной репутации Б. Я. Петкера.

Фильм «Карнавальная ночь», в котором участвовали и Людмила Гурченко, и Ласкин, и Поляков, был создан от души и от души принимался. Там его создатели выступали как художники, здесь же искусство уступило место делячеству, творчество—штампу. По-видимому, авторы решили повториться, пройтись еще раз небрежно по той же клавиатуре, не вникая в смысл, десять—сойдет. Увы, такие вещи не проходят даром. Даже актер, играет ли он во второй раз или в десятый одну и ту же роль, должен играть ее, как в первый, со всей свежестью и первозданностью чувства. И так, кажется, должно быть во всем—и в жизни, и в искусстве. Играем ли мы на сцене, сочиняем ли сценарии, ставим ли картину, или пишем книгу, влюбляемся ли мы в кого-либо—пусть это будет не в первый раз, но должно быть, как впервые, как будто мы ни разу до того не играли, не писали и не влюблялись. Всей душой отдавайся тому, что ты делаешь, что бы ты ни делал, и тогда, быть может, что-нибудь и получится. А иначе что получится?.. Вот то, что получилось...

Р. Соболев

ДОСАДНЫЕ ПОТЕРИ

Сложные и противоречивые чувства вызывает фильм «Флаги на башнях»*, созданный на основе одноименной книги выдающегося советского педагога Антона Семеновича Макаренко. С удивительной уживчивостью в картине сосуществуют бесспорные достоинства и совершенно непростительные ошибки, жизненная достоверность и неоправданный вымысел, подлинные находки и прямые нелепости; в одних и тех же эпизодах участвуют актеры, отлично справившиеся со своими ролями, и актеры, не понявшие свои роли, не сумевшие донести до зрителей такие знакомые и близкие миллионам читателей образы колонистов и их воспитателей.

По сравнению с «Педагогической поэмой» фильм «Флаги на башнях» является очевидным шагом вперед в экранизации произведений А. Макаренко. Потому ли, что часть людей, принимавших участие в создании фильма «Педагогическая поэма», перешла в коллектив нового фильма и перенесла свой опыт, или потому, что сценаристы и режиссеры новой картины в известной мере учли критические замечания по адресу первой, но «Флаги на башнях» во многом — и в мелочах и в принципиально важном— выгодно отличаются от «Педагогической поэмы».

* Авторы сценария Н. Маневич, Г. Макаренко. Режиссер-постановщик А. Народицкий. Оператор Н. Слуцкий. Киевская студия художественных фильмов имени А. Довженко, 1958

Но не менее очевиден и тот факт, что новая экранизация все же не передала на экране всю прелесть и красоту, всю глубину мыслей и неповторимое своеобразие литературно-педагогических произведений А. Макаренко.

Противоречивость чувств, вызываемых фильмом, пестрота сцен, сочетание новых достижений со старыми просчетами и неравномерность вклада разных участников съемочного коллектива — все это затрудняет разговор о фильме «Флаги на башнях» и об итогах двух экранизаций произведений А. Макаренко. Но разговор этот совершенно необходим.

●

Экранизация произведений А. Макаренко — экранизация особого рода, налагающая на авторов большие обязательства и ставящая перед ними совершенно необычные трудности. Пусть это не кажется парадоксом или преувеличением, но в некотором отношении экранизировать повесть «Флаги на башнях», произведение, с точки зрения академического литературоведения, далеко не классическое, труднее, чем многотомные, охватывающие большие периоды истории общества и насчитывающие сотни действующих лиц романы классиков русской литературы. Конечно, неимоверно трудно передать за полтора или даже три часа экранного времени сложную систему образов, глубину мысли, диалектическую противоречивость идей и высокую гуманность такого, например, произведения, как «Война и мир». За это время как будто бы повесть «Флаги на башнях» можно пересказать на экране страница за страницей, не выбрасывая ни одного диалога. Да, можно, если... подходить к наследию А. Макаренко формально и считать его книги простыми романами и повестями более или менее одаренного писателя тридцатых годов. Но суть в том, что А. Макаренко не просто писатель, а великий советский педагог, и книги его — не обычный роман, повесть, рассказ, а педагогические поэма, дума, баллада.

А. Макаренко для того и взялся за перо, чтобы рассказать людям о новой, коммунистической системе воспитания, величайшую силу которой он проверил на трудном опыте. Сравнив его статьи и лекции по педагогическим вопросам с его же художественными произведениями, легко убедиться, что то и другое пронизывают одни и те же идеи, мысли, выводы. Это обстоятельство и создает те трудности при экранизации, о которых мы говорим. Нужно ведь не только сохранить в той или иной мере действие, сюжетные коллизии, своеобразие характеров и т. д., но и суметь передать средствами кино педагогические идеи А. Макаренко, те идеи, которые являются одновременно и классическим наследством и практическим руководством советской науки о воспитании подрастающего поколения. В наше время книги А. Макаренко перестали быть простой беллетристикой: для отцов и матерей они — советчики, для студентов и учителей — учебники. Поэтому потери при неудачной экранизации кажутся особенно ощутимыми.



«ФЛАГИ НА БАШНЯХ»

В связи с этим, нам кажется, основным критерием при оценке любого произведения искусства, созданного на основе трудов А. Макаренко, является определение: насколько удалось авторам передать в избранных ими художественных образах его педагогические идеи и раскрыть средствами искусства историю становления и торжества коммунистической системы воспитания.

Сценарий Н. Маневича и Г. Макаренко вобрал в себя многое из того, что так привлекает читателя в повести «Флаги на башнях». В повести двадцать четыре печатных листа, а в сценарии — около трех, тем не менее сценарий сохранил и сюжет, и основные образы книги, отличаясь от нее предельным лаконизмом и концентрацией действия. Сохранилась в сценарии и атмосфера оптимизма, которой исполнена вся деятельность А. Макаренко и каждая написанная им строчка.

Вспомним, что составляет основополагающую мысль повести, ради чего она была написана. «В «Флагах на башнях» я... хотел изобразить тот замечательный коллектив, в котором мне посчастливилось работать, изобразить его внутренние движения, его судьбу, его окружение,—говорил об этом А. Макаренко.—Это — счастливый коллектив в счастливом обществе». И авторы сценария сохранили



«ФЛАГИ НА БАШНЯХ»

эту мысль книги, сделав главным героем коллектив колонии, а стержнем действия — его жизнь и развитие. Так, как об этом говорил А. Макаренко и как он рассказал в повести, в сценарии показана сила этого коллектива,—тем более удивительная, что коллектив-то составляли дети. «Ни я, ни другой педагог никакими уговорами не можем сделать того, что может дать правильно организованный гордый коллектив». Судьба Игоря Чернявина, Вани Гальченко, Ванды Стадницкой, с тех пор как они приходят в колонию, становится частью ее судьбы, и их очищение от улицы и грязи беспризорничества показано не как результат их «перековки» тем или иным педагогом, а как следствие простого пребывания в коллективе хороших советских детей. Другое дело, что коллектив этот создан не волей случая, а трудами советских педагогов.

В основе сценария и фильма лежит, повторяем, повесть «Флаги на башнях» Надпись в заглавных титрах: «По мотивам произведений А. Макаренко» — трудно понять и принять. Авторы сценария ввели в действие образ отца Игоря — профессора Чернявина, который в повести отсутствует, и несколько изменили личные, точнее сказать — интимные взаимоотношения действующих лиц. Но столь незначительные добавления и изменения, ничего не меняющие по существу, составляют неотъемлемое право художника и во всяком случае не дают повода отрекаться от первоисточника — повести «Флаги на башнях».

И, кстати, следует заметить, что отсутствующий в повести профессор Чернявин оказался совсем не нужным и в фильме. Что должен изображать он? Источник зла? Причину, порождающую беспризорничество? Именно так можно понять его роль, знакомясь с фильмом. Но как это можно допустить, зная книги А. Макаренко и помня, что один из авторов сценария — его ближайший друг и соратник? Нам не хотелось бы заниматься неблагодарным трудом сопоставления расхождений между книгой и фильмом, но здесь приходится вспомнить, что А. Макаренко называет причинами беспризорничества недавние войны и только что преодоленные разруху и голод. Игорь — это исключение, но и у него отец все же не был таким — чудаком из фельетонов о современных стилягах.

Но это замечание частное. Профессор Чернявин появляется на экране сравнительно редко. Можно было бы назвать и еще ряд просчетов авторов сценария, как, например, ничем не оправданное смягчение драмы Ванды, обеднение образа Блюма, ненужный акцент на любовных отношениях между воспитанниками и другие. Некоторые из этих просчетов сценаристов разрослись до больших ошибок в фильме. Так, перемещение Блюма на второй план лишило фильм того сердечного юмора, который сопровождает этого человека по всем страницам повести. Видимо, почувствовав это, режиссер, чтобы «посмешить» зрителей, посадил Володю Бегунка на им же только что выкрашенную скамейку, что оказалось совсем не смешно.

Серьезной ошибкой сценаристов явилось известное смещение действия во времени. События, о которых рассказывает А. Макаренко, происходят в тридцатых годах, когда вся страна переживала величайшие преобразования, коснувшиеся всех сторон жизни. В эти годы изменился и характер беспризорничества, и, пожалуй, состав беспризорников, и система их воспитания. Обо всем этом пишет А. Макаренко, но далеко не все из этого правильно освещено в сценарии. В какой-то мере авторы сценария пошли по проложенному фильмами «Путевка в жизнь» и «Педагогическая поэма» пути показа беспризорников «детьми дна», какими они были в начале двадцатых годов. Это наиболее легкий путь, позволяющий создать образы колоритные, трогающие своей судьбой зрителей, но... неоправданно примитивные и односторонние. Беспризорников тридцатых годов не могли не коснуться и не заставить задуматься все те события, которые происходили вокруг них.

Громадное строительство по всей стране, коллективизация, улучшение материального благосостояния людей — все это видели беспризорники, все это серьезно влияло на них. Их уже не нужно было принуждать идти в колонии, они сами стремились

использовать каждую возможность, чтобы войти в кипящую вокруг них жизнь, стать в ряды строителей светлого будущего. Вот этот-то момент и оказался пропущенным сценаристами.

Нельзя не отметить, что режиссер-постановщик А. Народицкий старался максимально сохранить и перенести на экран главную идею сценария и повести. Повседневная жизнь и воспитательная сила коллектива колонии показаны в фильме без навязчивости и поучающей дидактики. Удачно сделаны сцены с бегством Игоря из колонии. С хорошим тактом введена в фильм речь от автора. Наконец, нельзя не отметить и работу с детьми — самыми трудными актерами.

Однако все эти и другие достоинства не могут прикрыть основной недостаток фильма — обеднение жизни колонии. Вспомним, в книге колония живет, трудится, борется ради большой и ясной цели — строительства завода, на котором в будущем колонисты начнут делать отсутствовавший в то время в стране электроинструмент. Строительство завода — это такая задача, решение которой облегчает и все остальные — перевоспитание Игоря и Ванды, разоблачение пакостника Рыжикова и т. д. Через завод в повести показана неразрывная связь колонии с Советской страной, показано, что коллектив колонистов — часть социалистического общества. Завод в повести — это конкретная художественная форма учения А. Макаренко о так называемых «перспективных линиях». К сожалению, в фильме произошло смещение частей: завод отошел куда-то вглубь, стал фоном. На первый план выдвинулись частные события жизни колонии — перевоспитание Игоря и разоблачение Рыжикова, зрителю предложили следить за разрешением надуманного треугольника Игорь — Ксана — Воленко и за неразделенной любовью Ванды к Воленко. В результате пришлось кончать фильм не страстными словами А. Макаренко о жизни и борьбе, о фанфарном марше ударных бригад тридцатых годов, а сладенькой сценой, прозрачно намекающей, что треугольника уже нет, а есть две счастливых и любящих пары.

О заводе в фильме говорят все, план его постоянно показывается на стене в кабинете заведующего, несколько сцен даже проведены в цехе. Но это ничего не дает. Завод не только не стал органическим элементом действия, но даже не получился активным фоном. Сцены в цехе завода в такой же мере могли быть проведены в любом другом месте. Фактически завод оказывается лишним в фильме, как и профессор Чернявин. Действие развивается от побега Игоря к облаве, от сцен перевоспитания Игоря к драме Ванды, от разоблачения Рыжикова к возвращению Воленко. Объективно получилось в фильме так, что действительно красивый и сильный коллектив решает все время задачи мелкие, второстепенные, с которыми в повести он справляется походя.



«ФЛАГИ НА БАШНЯХ»

Нельзя простить ни сценаристам, ни режиссеру, ни оператору и сцены «любовного томления» Ванды, иначе не назовешь эпизоды, когда она, полюбив Воленко, слушает его игру на рояле, а затем вспоминает ее в пустом зале. Эти сцены — полные надрыва, похожие на так называемые «жестокие романсы»,— находятся в полном диссонансе с общим тоном повести. Оператор оказал плохую услугу фильму, сняв эти сцены в экспрессионистском духе. Даже трудно понять, почему после хорошо освещенных, согретых теплыми чувствами портретов, после таких ясных по композиции и четких по фотографии сцен, как привокзальная площадь, поезд, облава, могли замелькать эти тени, расплывчатые линии, крупные планы рук и страдающих лиц.

Несколько снизил качество фильма и неудачный выбор актеров на некоторые роли. Например, крайне неудачно воплощен на экране образ Воленко. К. Доронин, исполняющий роль Воленко, не смог передать ни обаяние этого любимца колонии, ни его мягкость в отношении других и высокую требовательность к самому себе.

Неубедительной, наивной, лишенной ума и подлинных чувств выглядит Ванда в исполнении актрисы Р. Макагоновой. Но в данном случае не выбор оказался плохим — и способности и внешние данные Р. Макагоновой давали ей все права на эту роль, просто мы видим здесь «актерский брак», поверхностное решение роли.

В сложном положении оказался одаренный актер В. Емельянов, второй раз уже воплощающий в кино образ Антона Семеновича Макаренко. В «Педагогической поэме» этому образу наряду с правдивыми и убедительными штрихами были приданы совершенно несвойственные А. Макаренко черты — неврастения, нерешительность, сентиментальность. Но, анализируя драматургический материал, над которым артист должен был работать, нетрудно убедиться, что вину за известное искажение образа никак нельзя возложить целиком на артиста.

В «Флагах на башнях» образ этот освобожден от чуждых ему черт, он ближе к тому, как мы себе представляем Макаренко, читая его книги и воспоминания его воспитанников и сослуживцев. Однако и в новом фильме образ выдающегося советского педагога не получил полного воплощения. Мы видим, что В. Емельянов правдиво воссоздал лишь внешний облик А. Макаренко, верим его жестам, улыбке, голосу, интонациям... Но и только. К сожалению, авторы фильма слишком мало дали артисту материала для игры, для изображения жизни героя на экране. Артист полностью использует каждое, из немногих данных ему слов и действий, но в них так много рассудочности и суховатой дидактики, что образ кажется нарочито театральным. Трудно поверить, чтобы колонисты могли столь беззаветно любить такого А. Макаренко, каким мы видим его на экране.

Удачным оказался выбор актера на роль Рыжикова. Даже в повести, как мы знаем, этот образ выписан скупо и несколько однотонно. А. Макаренко в одном из своих выступлений назвал Рыжикова «пакостником по натуре» и отказался много говорить о нем, обещая написать о таких людях в книге о методике коммунистического воспитания. Таким образом, роль Рыжикова была сложной, чреватой опасностью показать беспросветно черного злодея. И. Милютенко, исполнявший эту роль, показал человека чуждого и даже опасного обществу, но бессильного перед коллективом.

Колоритно, непринужденно, с удивительной, хочется сказать, профессиональной легкостью ведет свою большую и трудную роль В. Судьин (Игорь Чернявин).

Бесспорно одаренным ребенком оказался Леня Бибич, исполнивший роль Вани Гальченко.

Фильм «Флаги на башнях» обладает, как мы видим, некоторыми достоинствами и вместе с тем рядом крупных недостатков. Флаги на башнях — этот символ победы у А. Макаренко — в новой картине, к сожалению, не подняты. Но можно предполагать, что фильмы «Педагогическая поэма» и «Флаги на башнях» — это не последнее слово в кино об А. Макаренко. Можно с уверенностью сказать, что вечно живые идеи А. Макаренко еще получат достойное воплощение в искусстве и «флаги будут подняты».

Н. Игнатьева

БЛЕСК ОГНЕЙ, ПЕСТРОТА КРАСОК...

Как известно, Сатин с грустью произносит в финале горьковской пьесы «На дне»: «Эх... испортил песню ».

Та же самая фраза напрашивается после просмотра фильма «Песня» (картина выходит на экран под названием «Матрос с «Кометы»)*, поставленного недавно режиссером И. Анненским.

На экранах страны демонстрировались фильмы «Анна на шее» и «Княжна Мери», созданные сценаристом и режиссером И. Анненским по одноименным произведениям А. Чехова и М. Лермонтова. В истории дочери провинциального учителя, рассказанной Чеховым с большой грустью, ибо писатель раскрыл в ней историю растления человеческой души, судьбу печальную, драматическую, И. Анненский увидел лишь занимательное событие, возможность показать во всем «великолепии» так называемую светскую жизнь. Подлинно художественное чеховское повествование превратилось в лихой «кинобоевик», где в стремительном вихре сменяли друг друга роскошные балы, мчащиеся тройки с бубенцами, шумные песни и пляски цыган... А лермонтовская «Княжна Мери»? Глубокой трагедийности лермонтовской новеллы И. Анненский предпочел кинопредставление, обставленное с оперной пышностью, рассчитанное на внешний эффект.

Нарядная, веселая, с постоянно сверкающей на устах улыбкой Анна и постоянно позирующий, старающийся «произвести впечатление» Печорин — как далеки были эти персонажи от образов, созданных великими русскими писателями! Поразить зри-

* Сценарий П. Градова, К. Минца, Е. Помещикова, Г. Романова. Режиссер И. Анненский. Оператор К. Бровин. Художник Л. Виницкий. Композитор О. Фельцман. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1958

теля пышностью постановки, пестротой красок, эффектными жестами и позами героев — очевидно, этого добивался режиссер Н. Анненский, принося в жертву естественность поведения действующих лиц, глубину их чувств, пренебрегая требованиями истинного искусства, чувством меры и художественным вкусом.

И вот снова на киноэкране пышные балы и танцы, блеск огней и обилие красок, шуршание шелка, переливы бархата, надменно вскинутые головы девиц и страстно-напряженные взгляды юношей... И хоть мы на этот раз не в девятнадцатом, а в двадцатом веке, и герои картины — обыкновенные советские молодые люди, манера постановщика осталась прежней: то же стремление к пестрому зрелищу, к декоративной красивости, отсутствие сколько-нибудь глубокой идейной задачи.

Четыре автора трудились над сценарием этого фильма: П. Градов, К. Минц, Е. Помещиков и Г. Романов. К сожалению, работа авторского коллектива не оказалась плодотворной. Сценарий лишен интересных, привлекательных характеров, он построен на изрядно надоевшей, шаблонной схеме.

Молодой матрос Сергей Чайкин — человек невезучий. Девушке же, в которую он влюблен, Лене Шуваловой, напротив, судьба улыбается. Близится VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. К нему усиленно готовятся и Лена и Сергей. Лена намерена защищать честь советской спортивной команды — она хорошая спортсменка, чемпион по прыжкам в воду. Сергей мечтает принять участие в фестивале как певец — у него хороший голос. Лена уезжает в Москву, Сергей не едет (хотя, как всегда бывает в таких сценариях, серьезных причин, препятствующих его поездке, нет). Однако (тоже, как обычно случается в произведениях, основанных на стандартных ситуациях) Чайкин все же попадает в столицу на фестиваль, заменив внезапно заболевшего певца. Сергей в восторге. И, пожалуй, он рад не столько поездке, сколько предстоящей встрече с Леной, возможности быть с ней рядом. Но Лена отнюдь не разделяет его чувства. Потому что (опять-таки, как полагается согласно схеме) Сергей любит Лену, а Лена не любит Сергея. Он смотрит на нее преданными глазами, а она только гордо приподнимает брови и презрительно поводит плечом. Правда, несколько позже Лена постепенно сменяет гнев на милость (трудно сказать, что послужило тому причиной: то ли нейлоновая кофточка, подаренная ей Сергеем, то ли старания ее подруги Шуры, симпатизирующей Чайкину), однако и теперь (иначе это было бы страшной изменой штампу!) паре не суждено соединиться.

На помощь сценаристам приходит излюбленное недоразумение, спасительная путаница, так хорошо знакомая зрителю: Чайкина случайно фотографируют с чужим ребенком на руках, Лене попадается этот снимок, она возмущена подлым обманом Сергея и не желает его видеть. Лена обращает свою благосклонность к директору клуба — этакому слащавому, пошловатому хлыщу, пока не разрубается «гордиев узел» и не выясняется, что обманщик совсем не Чайкин, а именно директор — он действительно человек женатый и многодетный. Наконец, герои фильма вместе.

Мы изложили сюжетную схему фильма, но она, по сути дела, исчерпывает его содержание. За этим каркасом ничего нет — ни глубины чувств, ни поэзии. Ничто не выдает в героях фильма людей духовно интересных, живущих запросами своего времени, заботами своей страны. Как и авторы сценария, постановщик картины меньше всего думал о внутренней наполненности образов, о жизненной логике поступков героев — поэтому в персонажах нет живой искры, они не живут, не действуют сами по себе, а п р е д с т а в л я ю т, следуя указке драматургов и режиссера.

Поза, наигрыш — вот что, к сожалению, отличает игру основных исполнителей — и даровитого артиста эстрады Глеба Романова (Сергей Чайкин), и студентки ВГИКа Татьяны Бестаевой (Лена), и В. Сошальского (директор клуба). В этом повинен прежде всего постановщик фильма. Его пристрастие к внешней эффектности, «нарядности» кадра, к ложной красивости мизансцен толкает актеров на игру статичную, прямолинейную, однообразную. Кажется, будто режиссер, как в моментальной фотографии, усадил исполнителя на фоне раскрашенного холста, заставил его принять соответствующую позу, сказал: «Спокойно, снимаю!» — и актер застыл. Именно такое впечатление производят многочисленные кадры, где героям надлежит проявлять те или иные чувства.

Лена уехала. Сергей даже не сумел попрощаться с ней. Тоска его и отчаяние не знают предела. Что делать, куда податься?! Конечно же, на берег моря! — не сомневается режиссер. И вот в кадре — море, заходящее солнце, специально приготовленная для такого случая новенькая, сверкающая белизной лодка... В эту лодку и усаживает постановщик нашего героя, придавая ему возможно более меланхолическую позу. Печально светят последние солнечные лучи, печально покачивается на волнах лодочка, печально смотрит на зрителя приглаженный, выутюженный Сергей... Как все это похоже на дешевенькую открытку — не хватает только сакраментальной надписи: «Не забывай меня!»

Сергей жаждет увидеть Лену. Но в гостинице ее нет. И снова на экране — олеографическая картинка: тоскующий юноша под окном своей возлюб-

ленной с устремленным в пространство неподвижным взором.

Поскольку Лена выступает в роли гордой, неприступной красавицы, режиссер предлагает актрисе другие позы. Девушка появляется в кадре, то небрежно откинувшись на парапет набережной, демонстрируя изящество своей фигуры, то окончательно сражая и без того потерявшего голову парня кокетливой игрой своего прозрачного шарфа, иронической улыбкой, гневным взлетом бровей. Поистине «коварная искусительница»!

Молодой советский матрос. Молодая советская портсменка. Что общего у них с образами, которые выдаются в фильме за образы нашей молодежи? Разве можно в конфетном красавчике узнать волевого, решительного моряка, горячего мечтателя, смелого советского парня, а в своенравной «обольстительнице» — простую советскую девушку, студентку?

Трансформация произошла не только с образами центральных героев. Большое место в фильме занимает показ Всемирного фестиваля. Но как выглядит он на экране?

Изумительным проявлением самых искренних чувств дружбы и солидарности молодежи всего мира был московский фестиваль. Незабываема взволнованная атмосфера этой встречи, ее сердечность, ее теплота. Однако не дух праздника, не высокий, благородный смысл единения молодежи всех стран света передает режиссер И. Анненский — его увлек калейдоскоп пестрых зрелищ, сменяющихся картинок балов и танцев. Фестиваль явился для режиссера лишь поводом для того, чтобы блеснуть размахом постановки, ее пышностью. За сверканием фейерверков, аляповатой роскошью декораций и стремлением к «оригинальной» подаче концертных номеров исчезло главное: содержание фестиваля, его значение. И не случайно поэтому в картине так резко разнятся инсценированные кадры и документальные, снятые на самом фестивале. Много раз видели мы в кинохронике открытие фестиваля, проезд делегатов разных стран по улицам Москвы, торжественный парад на Центральном стадионе в Лужниках. И снова и снова смотришь эти кадры с огромным волнением, потому что в них воплощены радость, красота самой жизни, сила молодости, дружбы, счастье мира. А фестивальные эпизоды, снятые на киностудии, примитивны, убоги по содержанию. Ведь нельзя игрой разноцветных огней, обилием пестрых красок заменить драгоценные впечатления, высокие чувства, которые охватили душу каждого участника незабываемого праздника юности.

Кстати, о пестроте красок. В свое время С. М. Эйзенштейн упорно настаивал, говоря о кино: «Не цветное, а цветовое!» Великий мастер кинематографа подчеркивал огромное значение цвета в фильме, смысловую роль цветового решения. Но в картине (художник Д. Винницкий, оператор К. Бровин) мы имеем дело как раз с тем самым «цветным кино», против которого так решительно возражал С. М. Эйзенштейн. В ней нет заботы о гармоничном сочетании красок, перед зрителем то и дело возникают кадры, напоминающие раскрашенные картинки, дурные, безвкусные репродукции. Как можно богаче, роскошнее! — этот принцип постановщик осуществил по-своему последовательно.

Новый фильм — фильм музыкальный. Но режиссер не последовал хорошим традициям, которые найдены нашими мастерами в этом жанре. Музыкальные номера, как правило, слабо связаны с сюжетом фильма, не помогают выражению чувств и мыслей героев. Не очень удачна музыка О. Фельцмана: в картине мало хороших песен, запоминающихся мелодий.

Новая картина будет зачислена по тематическим признакам в разряд «фильмов о современности». Как же — действие происходит в наши дни, герои — молодые советские люди... Но по самой сути своей, по характеру образов, показанных на экране, фильм довольно далек от современности, от богатой, разнообразной, творчески насыщенной жизни советского народа.

Последние годы принесли нашей кинематографии немало настоящих удач, образцов искусства горячего, эмоционального, проникнутого духом времени, его высокими, благородными идеями. И жаль, что в этот стройный хор свежих, звонких голосов нет-нет, да и ворвется диссонансом подобное произведение.

Виктор Орлов

ГЕРОЙ ДЕЙСТВУЮЩИЙ— ГЕРОЙ МЫСЛЯЩИЙ

В разнообразных событиях наших дней— от всенародных обсуждений важнейших мероприятий партии и правительства до сообщений о новых замечательных трудовых починах советских людей—всюду видна творческая инициатива народных масс, все растущее их участие в больших государственных делах

«Государство—это мы»—с полным правом могут сказать советские люди. Решения XX съезда КПСС активизировали народную инициативу, приблизили каждого к решению проблем, стоящих перед страной. Советский народ не на словах, а на деле управляет государством.

Управлять—значит, прежде всего, мыслить. Вдохновленный передовыми идеями века, советский человек растет, становится все более духовно зрелым. Раздумывая о будущем страны, мысля государственно, он тем самым глубже познает действительность. Надо ли говорить, что познание жизни советским человеком это не меланхолическое созерцание, не абстрактное «самоусовершенствование», нет— это прежде всего форма действия. Познавая жизнь, наш современник активно вторгается в нее, переделывает ее на новый, коммунистический лад.

В этом действенном познании современности большая роль принадлежит произведениям искусства, в том числе и произведениям кино. Партия призывает мастеров кинематографии «запечатлеть в художественных образах... то новое, что вошло в нашу жизнь за последние годы и стало определяющим для современного этапа развития страны по пути к коммунизму»,—так говорится в приветствии ЦК КПСС Всесоюзной конференции работников кинематографии.

Как же отвечает наше киноискусство на это настоятельное требование жизни? В какой мере помогает оно зрителю глубже познать действительность? В полный ли рост показан сегодня на экране наш мыслящий и действующий современник?

●

Когда вы знакомитесь с человеком, вас не может не интересовать—умен ли он. К сожалению, при знакомстве со многими современными киногероями область их интеллектуальной жизни остается для вас закрытой Вы можете вспомнить более или менее занимательный сюжет фильма, рассказать, например, что героиня—учительница и непременно—хорошенькая, а герой с охотой работает и к тому же неплохо поет. Ну, а чем духовно обогатил вас фильм? В каких диалогах, поступках, осуществленных мыслях раскрылся ум героя? Не житейская хитрость, не смекалка, наконец, не профессиональный талант—а именно ум человека, его активное, творческое мышление?

Кинокритика давно уже сетует на то, что отрицательные персонажи многих картин откровенно глуповаты. Однако бо́льшая, на наш взгляд, беда заключена в другом—в том, что в положительных образах многих фильмов, в их сценарной, режиссерской, актерской трактовке вы не обнаружите неповторимой индивидуальности духовного «я» героя, серьезной работы его мысли, той внутренней силы убежденности, которая движет его поступками. Иначе говоря, перед вами не раскрывается мировоззрение человека, процесс осмысления им серьезных явлений жизни. Круг интересов наших героев зачастую ограничен их повседневными делами. В лучшем случае они действуют, но не мыслят.

Обратимся к примерам.

«Цель его жизни» (сценарий В. Иванова и А. Меркулова, режиссер А Рыбаков)—фильм, посвященный трудному и прекрасному делу летчиков-испытателей. Название его—обязывающее. Ведь речь идет о цели всей жизни—значит, зритель увидит на экране героя, глубоко «обдумывающего житье», героя высоких идей и устремлений.

Эти надежды, к сожалению, не оправдались. Способный режиссер, хорошие артисты не смогли возместить недостатки сценария, в котором как раз и отсутствует убедительный рассказ о цели жизни советского человека.

Разберем авторский замысел. Что является целью жизни молодого летчика Алексея Кострова, бывшего фронтовика, Героя Советского Союза? Злоключения героя в начале картины, его собственные заявления и реплики других персонажей убеждают нас в одном желании Алексея. Это желание формулирует любимая Кострова, Нина: «Он знает, что делает. У него цель в жизни. Понимаете, ему нужно стать испытателем...»

Итак, цель жизни Кострова—с т а т ь летчиком-испытателем. Подчеркнем слово «стать»—оно здесь не случайно.

Нет спора, любимый труд может и должен стать целью жизни—любимый труд, связанный с мировоззрением человека, его отношением к действительности, с глубоким осознанием назначения и результатов своей работы, несущей пользу людям, обществу, но никак не ф а к т п р и о б р е т е н и я п р о ф е с с и и.

В детстве в этом не разбираются. Тринадцатилетние мальчуганы убежденно и трогательно заявляют: «Я хочу стать летчиком»—и все тут. Но взрослого человека позволительно спросить: а что дальше? Представь себе—ты стал летчиком. Что же, достигнута цель жизни, и можно поставить точку?

Увы, герой фильма оказывается как раз в незавидном положении школьника. Костров всеми силами стремится стать испытателем. Он воюет с начальником отдела кадров, для приобретения опыта уезжает на дальнюю трассу, долгое время работает в конструкторском бюро «извозчиком». Но ради чего? Только ради того, чтобы «стать». Но ведь кроме понятия «стать» есть еще понятие «быть»! Оно-то и включает в себя мировоззрение, отношение к работе, к окружающим, раздумья о своем месте в жизни, в коллективном труде народа, чувство патриотического, гражданского долга... Все это просто необходимо показать, если речь идет о настоящей, высокой ц е л и ж и з н и. Если же цель ограничивается лишь тем, чтобы «стать»—тогда, конечно, ничего подобного и показывать не нужно, важно, чтобы герой, кем бы он ни был, прошел через ряд чисто сюжетных трудностей.

Как это ни печально, но именно по этому пути—пути преодоления внешних, сюжетных трудностей,—а не по пути раскрытия духовного мира героя пошли авторы фильма, тем самым искусственно сведя «цель жизни» Алексея Кострова только к факту получения желанной работы. Нет, не обмолвилась, оказывается, Нина, употребив словечко «стать»!

Итак, трудности преодолены. Костров поработал на дальних трассах. Сломлен упрямый начальник отдела кадров. Завоевано расположение главного конструктора Азарова. Освобождается место летчика-испытателя

И вот ровно на половине картины, в середине пятой части Костров сообщает Нине: «Понимаешь, я с т а л испытателем!» И здесь фильм, по существу, кончается—фильм о частном случае с летчиком, получившим новую, желанную для него квалификацию.

Но остаются еще четыре с половиной части, их надо чем-то заполнить—и тут авторам начинает мстить их основная ошибка. Эта основная ошибка—невнимание к внутреннему миру героя—привела к тому, что авторы лишились возможности показать характер Кострова во всей полноте, в глубокой взаимосвязи всех его качеств. Поэтому вторая половина фильма по существу состоит из несвязанных друг с другом иллюстраций. Авторы хотят показать находчивость Кострова—появляется эпизод с посадкой самолета на шоссе. Авторы хотят показать, что Костров дорожит машиной — возникают мелодраматические кадры, где загробный «внутренний голос» приказывает Кострову не покидать горящего самолета. Но все эти эпизоды не связаны единым стержнем—а им мог быть только характер героя, определяющийся его мировоззрением, духовным миром

Характера нет Нет и интересных, глубоких мыслей героя Прислушайтесь к разговорам Кострова.

С е л и в а н о в. Почему самовольно изменили маршрут?

К о с т р о в Разве вы не понимаете, что мы спасали людей?

Селиванов (*сделав Кострову выговор*) взыскание получите вы.

Костров. Говорят, вы тоже были летчиком

Селиванов. Да, и налетал почти тысячу часов

Костров. Мой чемодан налетал больше.

Селиванов. Не острите.

Костров Послушайте, Селиванов, мы с вами разные люди.

Селиванов. Что?

Костров. Разные люди, говорю, поразному на жизнь смотрим.

Казалось бы, здесь мы и сможем выяснить— в чем эта разность взглядов, разность характеров? Но продолжения разговора не следует.

Вот Костров добивается работы:

Азаров. Здорово

Костров Здравствуйте.

Азаров. Что скажешь?

Костров. Что?

Азаров. Я говорю—что скажешь?

Костров. Я бы сказал, да боюсь, что ветер унесет.

Азаров. Что именно?

Костров Зачем обманули?

Азаров. Когда обманул?

Костров Об испытательной работе.

Азаров. А разве я обещал—я сказал, садись на транспортный... Ну, везти-то будешь? Или совсем обиделся?

Костров. А садиться будете?

Снова—конец эпизода.

Костров говорит с любимой:

Нина. О чем ты сейчас думаешь?

Костров. О разном.

Нина. Ну, все же?

Костров. О тебе, об облаках, о самолетах.

Нина. А о чем больше?

Костров. О тебе

Нина. Да?

Костров. И о самолетах.

Затемнение...

Неужели же так сух, неинтересен, шаблонен в мыслях и выражениях их молодой советский парень, человек героической профессии? Конечно же, нет. В жизни он и горяч и весел и вместе с тем умен и глубок и душевен...

Скрыт от нас и внутренний мир остальных персонажей фильма. Отрицательный герой, бюрократ и головотяп Селиванов—это бюрократ «вообще», некая абстрактная фигура. Понадобился он авторам сценария не как конкретный тип, характер, требующий пристального наблюдения и разоблачения, а лишь как механическое препятствие на пути героя

Также лишен конкретных жизненных черт, а потому неинтересен «добрый начальник», конструктор Азаров, роль которого исполняет опытный артист А. Абрикосов. За что любят его подчиненные? За грубость, граничащую с самодурством, или за этакое самоуверенно-барское решение судеб человеческих: ладно, мол, быть тебе испытателем... Другого-то в фильме мы не увидели и не услышали! Там же, где Азаров пытается высказываться, он говорит тем же безликим, условно-кинематографическим языком, что и все персонажи фильма. Вспомним хотя бы его шаблонную «речь» о погибшем испытателе·

—Да... Кто-то должен быть первым Первые всегда рискуют, иначе нельзя—все остановится. А враги не ждут. (*Встает и подходит к чертежной доске*) Так ты что—хочешь взять Кострова?.. Бери. Стоящий парень!

Фильм не показал по-настоящему наших современников, не познакомил с интересными, содержательными людьми, не помог, в конечном счете, тому, о чем мы говорили в начале статьи· познанию нашей жизни и ее героев

. Советская интеллигенция, люди советской науки. Где, как не в этой среде, разгораться высоким спорам, рождаться необыкновенно интересным идеям, которые могут вдохновить и увлечь людей!

Герои кинофильма «Четверо» (сценарий Д. Храбровицкого, постановка В. Ордынского)— научные работники, микробиологи. С ними мы знакомимся в тяжелый момент: закрывается лаборатория, в которой они работали, закрывается потому, что проблема, занимавшая ученых, кажется руководству института бесперспективной, нежизненной.

Как реагируют на это герои фильма? Просмотрите картину, и вы придете к выводу, что, по-видимому, прав был сотрудник «Рекламфильма», с трогательной наивностью изложивший «эмоции» героев в аннотации к монтажной записи·

«Для руководителя лаборатории Хорькова этот удар означает гибель всех надежд на научные успехи, что создает еще большее отчуждение от жены, занимающей видное положение.

Березину, молодую и одинокую женщину, ждет пустая и тоскливая жизнь. Работа как-то скрашивала ее существование. Карпушин—пожилой и многодетный отец семей-

ства — вряд ли может теперь надеяться на скорое получение квартиры Самый молодой из всех — лаборант Алеша Князев, мечтавший вызвать симпатию у девушки, которую он любит, своей якобы причастностью к науке, тоже находится в угнетенном состоянии духа».

Но постойте, причем здесь наука, микробиология? Что служит доказательством, что четверо героев — именно микробиологи, а не пекари или зубные врачи, что этот именно труд является для них вдохновенным, желанным? К сожалению, ничего. Не считать же проявлением «высокой страсти» ночное появление пьяного Хорькова в закрытой лаборатории!

Мы не знаем даже главного — почему герои работают над лечением именно эндемической лихорадки, о которой уже тридцать лет ничего не слышно на земле!

Если герои фильма, несмотря на возражения противников, продолжают упорно разрабатывать свою вакцину, значит, они знают что-то, что неизвестно их недальновидным оппонентам, значит, они увлечены чем-то, что должно убедить и нас, значит, в конечном счете, они правы! Но почему они правы, что оправдывает их увлеченность работой, которая другим кажется бессмысленной? Нас просят верить на слово. В споре с директором института Хорьков ограничивается следующим аргументом:

«Я не понимаю, зачем закрывать лабораторию! Кому она мешает, в конце концов?»

И это все, что он может сказать в защиту любимого дела!

Что же происходит дальше? За тридцать лет на земном шаре не было зарегистрировано ни одной вспышки эндемической лихорадки. А к моменту закрытия лаборатории, разумеется, она как раз вспыхнула. Но в том-то и дело, что происходит это случайно. Никто из героев вспышку эпидемии не предвидел, никто точно не знал о ее возможности, а это — и только это — могло бы оправдать их протесты против закрытия лаборатории. Но они протестовали больше по обязанности («кому она мешает, в конце концов?»)

Позже герои упорно работают над усовершенствованием своей вакцины на месте эпидемии, над тем, чтобы сделать ее пригодной для данных условий. Но показано это иллюстративно, при помощи одного лишь последовательного монтажа. Мелькают, сменяясь, центрифуги, подопытные зайцы, лица героев

Ну, а где же напряженные поиски, мучительные раздумья людей, бьющихся над сложной научной задачей? Совершенно случайно, в рядовом бытовом разговоре, героев «озаряет» решение. Ах, как удобно представлять себе науку в виде сада с ньютоновыми яблоками, которые падают на головы несмышленым гениям! Это помогает найти эффектный сюжетный поворот — и это же избавляет от глубокого показа труда ученого, его упорных поисков, его неудач и побед, его героических, озаренных вдохновением будней.

Та же ошибка, что и в предыдущем фильме, приводит к плачевным результатам Нет мировоззрения — следовательно, герои остаются без глубоко разработанных характеров, индивидуального, творческого мышления, высокого полета мечты, научного предвидения

Диалоги таких героев, как правило, до крайности заземлены, бескрылы.

Случайное ли явление в кино это «заземление», отсутствие глубоких, активных, творческих мыслей в диалогах?

К сожалению, нет

В ряде фильмов на современную тему диалоги строятся по принципу «слово за слово цепляется», герои обмениваются не мыслями, а главным образом сомнительными остротами.

Если на поверхности моря виден перископ, мы можем представить себе под волнами подводную лодку. Но если на поверхности плавает щепка, то под ней мы уже ничего не можем представить При всем желании нельзя к плоским остротам «примыслить» глубокое движение ума! Междометиями не заменить полноценную, точно найденную, умную реплику!

Парад неизвестных... Так хочется назвать героев иных современных кинокомедий, до того они безлики. А ведь комедия требует острейшей мысли!

Вспомните классическую комедию. Главный комедийный герой вел действие, группировал вокруг себя действующих лиц, создавал комедийные ситуации. Вот именно — создавал! Но о таком герое наши комедиографы словно забыли. Поэтому многие нынешние кинокомедии напоминают странное действо, разыгрывающееся среди манекенов Персонажи безвольно втягиваются в незамысловатое «кви-про-кво», столь же безвольно приплывают к благополучному берегу, не успев заявить о себе что-либо заслуживающее внимания

Чем, например, отличаются друг от друга — уж мы не говорим умом, но хотя бы чертами характера — герои комедий «Путешествие в молодость» и «Улица полна неожиданностей». молодой альпинист и молодой милиционер? Да у них просто нет характеров! Нет характеров и у двух «соперников» из комедии «К Черному морю», так как же им соперничать?

Один-единственный человек пытается высказать в фильме «Улица полна неожиданностей» что-то глубокомысленное насчет Канарских островов — и тот профессиональный бандит. В этом сказывается странный принцип некоторых сценаристов: «Если интересно разговаривает — значит, пройдоха»...

У героев нет мыслей, нет характеров — следовательно, исчезает возможность создать наи более глубокую и действенную комедию — комедию характеров Остается поверхностная комедия ситуаций, остается лихорадочно искать новые комедийные повороты, черпаемые нередко из старых анекдотов.

●

Так обстоит дело во многих фильмах последнего времени.

Однако, говоря о плохом, не следует забывать о хорошем.

Нельзя забывать о героях «Большой семьи», в которых мы почувствовали и мудрость, и широту интересов. Об Алеше Румянцеве и его товарищах — в них не трудно распознать живые черты современников, людей, способных к глубокому осмыслению происходящего, со своей определенной точкой зрения на жизнь. О Сафонове и Фарбере — героях фильма «Солдаты», героях, действительно думающих, размышляющих, анализирующих события. О персонажах «Бессмертного гарнизона». Об обаятельном Николае Пасечнике из фильма «Высота»...

Но таких героев все еще мало. И, кстати, даже «нутро» Пасечника приходится больше угадывать за подтекстом.

Идет это отчасти от невнимания к духовному миру рядового человека, от дурных традиций фильмов, где он изображался этаким большим дитятей, человеком примитивных мыслей и чувств, за которого всё обдумают, всё решат

Нет, советский труженик, хозяин жизни, построивший могучее социалистическое государство, — человек большой мудрости, активной творческой инициативы

Таким он и должен предстать на экране!

Герой действующий должен быть героем мыслящим Это требование отнюдь не подразумевает резонерских монологов, прямолинейных словоизлияний. Никто не ждет от героев фильма умничанья. Никто не призывает к тому, чтобы они высказывали тезисы будущей диссертации.

Есть хорошее выражение — «набраться ума». Для того чтобы набраться ума, почерпнуть верные идеи, глубокие мысли, зарядиться активным творческим отношением к действительности, — обращаются люди к литературе, театру, кинематографу. И кинематограф не должен обманывать этих ожиданий

Исторически кино родилось из движения, а не из слова. Но с тех пор в кинематографе произошло коренное качественное изменение, он стал зеркалом идей времени, идей народов

Мы видим на экране повести о том, как живут, что делают наши соотечественники. Пусть нам расскажут, о чем они думают.

Ведь это, в конечном счете, главное!

И. Копалин

КОРОТКИЙ МЕТРАЖ

То, что воздействующая сила фильма не всегда зависит от его метража, становится особенно ясным, когда в течение недели по пять часов ежедневно смотришь короткометражные фильмы различных жанров, различных стран, различных мастеров и решенные в самой различной манере. Так было на Международном фестивале короткометражного фильма, который проходил в Брюсселе с 20 по 27 мая.

На фестиваль было представлено свыше шестидесяти фильмов из тридцати стран, в том числе из СССР, США, Англии, Франции, Италии, Японии, Канады, Австрии, Чехословакии, ФРГ, Венгрии, Испании, Югославии

Кроме того, свои фильмы прислали Всемирная организация здравоохранения, Европейское объединение угля и стали и другие организации. Такое большое количество участников фестиваля свидетельствует о том огромном значении которое придается во всех странах короткому, особенно документальному фильму, наиболее оперативному и могучему средству пропаганды.

В то же время совершенно понятно, что пестрый состав участников фестиваля не мог не повлиять на художественно-качественный уровень представленных фильмов. Так, наряду с интересными и яркими фильмами было много картин примитивно-пропагандистских, в частности, религиозных, восхваляющих миссионерскую деятельность служителей церкви в колониях: «Миссия любви» (Ватикан) «Базилика господа милосердного» (Бразилия), «Немецкий орден» (Австрия), «Толедо, рассказ и молчание» (Испания) и другие, фильмов, пропагандирующих «идеи» пресловутой Объединенной Европы. Пожалуй, самым длинным (1720 метров) и самым скучным на этом фестивале был фильм «Один день в Европе», представленный Европейским объединением угля и стали,—фильм, рекламирующий эту организацию.

Очень много было фильмов, созданных по заказам различных туристских фирм, пропагандирующих путешествия в различные страны и показывающих главным образом красоты пейзажа, архитектурные памятники, народные празднества, удобства отелей и т. д. «Письмо из Сан-Марино» (Сан-Марино), «Мадера, остров феерий» (Португалия), «Художественный Таиланд» (Таиланд), «Тунис—1957» и «Три раковины» (Тунис), «Фрибург» (Швейцария) и другие

Условия фестиваля не ограничивали его программу какими-либо определенными видами или жанрами кинематографии. Поэтому на фестивале были показаны чисто документальные и игровые, научно-популярные и мультипликационные кинопроизведения. По жанрам это были фильмы публицистические, видовые, биографические, комедийные и т. д.

Отрадно отметить, что при всем многообразии стран, авторов и художественных приемов на фестивале преобладали фильмы, решенные в реалистической манере, и только некоторые из них («Лишь бы опьянение»—Франция, «Мой друг»—Голландия, «Токио 1958»—Япония, «Флебус» и «Байлор»—США, «Бид бин блюз»—Бельгия) по тематике и творческому решению в какой-то мере перекликались с тем абстракционистским искусством, что так пышно и щедро представлено в залах Дворца изящных искусств и во многих павильонах Брюссельской выставки

И, видимо, это не случайно. Тот, кто субсидирует производство коротких фильмов отлично понимает, кому и с какой целью они адресованы, отлично понимает, что не к снобам от искусства, а к широким народным массам обращаются эти фильмы.

Между тем перечисленные фильмы, декадентские по своему характеру, смакующие «рок н-ролл» или абстрактную «игру форм», ничего не говорят ни уму, ни сердцу зрителя.

И, наоборот, в других фильмах, даже не отличающихся высоким мастерством, мы не только видели пейзажи стран, но часто ощущали дух народа, с интересом знакомились с жизнью, трудом, бытом, обычаями, искусством народов,—со всем тем, что сближает людей, способствует взаимопониманию, взаимно обогащает культуру народов. В этом и заключается большая и благородная задача искусства.

Из игровых короткометражных фильмов, показанных на фестивале, заслуживает внимания, пожалуй, одна картина—«Стены не сохраняют секретов» (США, режиссер Джордж Стоней). В фильме рассказывается о том, как маленький мальчик, единственный сын своих родителей, обладает способностью видеть сквозь стены. Это крайне беспокоит родителей, семейные отношения которых далеко не так нравственны, как они выглядят на первый взгляд. Врач, к которому родители приводят ребенка, тайком советует ему обманывать всех, в том числе и родителей, и делать вид, будто он излечился и уже ничего не видит сквозь стены, если он хочет сохранить такую способность и хорошее отношение к себе родителей и окружающих. Еще не совсем понимая, почему нужно так действовать, ребенок следует совету врача к большой радости папы и мамы. Теперь отец снова спокойно может флиртовать, рассматривать порнографические открытки, мать — обманывать мужа, и никто об этом не узнает... Хотя действие фильма происходит в XIX веке, но он является едкой сатирой на нравы современного буржуазного общества

Среди научно-популярных фильмов бесспорно представляют интерес «Изучение пространств» (Англия, режиссер Ричард Уоррен)—о строительстве гигантского радиотелескопа около Манчестера, «Завтра будет другой день» (Франция, сценаристы и режиссеры Жан-Клод Бурдье и Филипп де Фель)—об опасных последствиях атомных взрывов и об использовании атомной энергии в мирных целях. Фильм «Другой мир» (Франция, режиссер и сценарист Марсель Жибо) увлекательно рассказывает об образовании кристаллов. Американский фильм «Болото» (режиссер Аллен Даунс) интересно показывает жизнь птиц на болотах

Мультипликационное кино было представлено четырьмя фильмами Примитивный по содержанию и форме мультфильм «Их было трое» (Бенилюкс, сценарист Поль Горбейнс, режиссеры Поль и Жан Пишонье) посвящен доказательству выгодности политико-экономических связей Бельгии, Нидерландов и Люксембурга. Когда я после просмотра спросил одного из бельгийских журналистов, зачем этот фильм был показан на фестивале, он ответил: «Видите ли, это сообщество (Бенилюкс) не пользуется большой популярностью у бельгийцев, поэтому организаторы и пытаются всячески его пропагандировать. .» США показали вне конкурса мультфильм «Флебус» (сценарий и режиссура Эрнста Пинтова). В аннотации к фильму сказано, что эта мультипликация не похожа на обычную и что авторы хотели «показать публике абстрактную мультипликацию». На экране мы увидели двух «абстрактных» человечков, которые проделывали «абстрактные» движения—довольно потешные, но столь же бессмысленные. Очень хорошо были приняты на фестивале два мультфильма Канады. Они также необычны. Один из них — «Сердца и подошвы» (режиссеры А. Дэнкан и А. Мак Ларен)—забавно изображает любовное состязание двух пар мужских ботинок перед парой женских; другой — «Скворец» (режиссер Морис Блекбэрн).—используя простые белые палочки, движущиеся на зеленом фоне, показывает всевозможные интересные по ритму перестроения их под нехитрую и милую песенку скворца «Ах, потерял я перышко!» Последний фильм получил премию фестиваля.

Наибольший интерес на фестивале представляли документальные фильмы, которые преобладали в количественном отношении и во многих случаях по тематике и творческому решению были, несомненно, интересными и, я бы сказал, поучительными

В числе таких интересных фильмов можно назвать «А. В. С.» и «Блю Петер» (Голландия, сценарист и режиссер Джон Ферну)—о жизни негров в голландских колониях на Антильских островах.

Фильм «Эти с Этны» (Италия, сценарист и режиссер Коррадо София) увлекательно и с большой теплотой рассказывает о труде и быте рыбаков и крестьян, живущих на склонах и у подножия вулкана Этна. Упорным трудом превращают они землю, покрытую застывшей лавой, в плодородные, цветущие виноградники. Тяжел их труд, сурова и без-

радостна их жизнь, но любовь к родным местам так велика, что многие, кто уходит в город, снова возвращаются в свои села По ходу рассказа показаны рождественские празднества в деревне, заканчивающиеся фейерверком. И, когда самодельная крестьянская ракета взвивается в небо, диктор говорит «Некоторые страны запускают в космос искусственные спутники Земли, а наши крестьяне ограничиваются этим»

Любопытен французский фильм «Платок из Смирны» (режиссер Франсуа Виллье). Сюжет его своеобразен Летом 1832 года небольшой человек с огромным черным зонтом ходит по деревням и городам французской провинции Прованс и продает платки из Смирны. Купившие их умирают. Смерть идет вслед за этим маленьким человеком до тех пор, пока он сам не умирает среди дороги. Оказывается, платки эти проданы контрабандистами с парохода, зараженного холерой. Этот короткий фильм (350 метров) интересен по художественному решению. В фильме не видно ни одного лица, не видно и лица торговца — носителя холеры, оно все время прикрыто огромным зонтом. Сложный драматический сюжет передан отраженно, через предметы: шум падающего тела, откинувшаяся рука умирающего, бегущий по дороге торговец, опустевшие дома селения и т. д. Картина производит сильное впечатление

Большой интерес вызвал английский фильм «Была дверь» (режиссер Грег Бюкланд Смит)— о жизни и лечении душевнобольных и недоразвитых детей. Здесь поражает огромная наблюдательность авторов при съемке детей в домашней обстановке, а также больных в психиатрической лечебнице. Это не научно-популярный фильм, но каждый кадр его целенаправлен, ясно выражает определенную мысль автора

На фестивале было много документальных фильмов биографического жанра. В какой-то мере эти фильмы напоминают работы нашего режиссера С. Бубрика, создавшего документальные биографические фильмы «Пушкин», «Лев Толстой», «Маяковский», «Наш Горький» и другие Но то, что мы увидели на фестивале, значительно ниже превосходных работ С. Бубрика Прежде всего поражает пестрый подбор биографий здесь и картина о художнике Кандиском (ФРГ), и «Карло Гольдони венецианец» (Италия), и «Андрэ Мальро» (Франция), и фильм о гитаристе «Джанго Рейнхарт»... В картине «Кандиский» все сведено к показу формалистических работ этого художника и демонстрации его тучного тела во время купания и отдыха на веранде. Из всей серии фильмов этого жанра, пожалуй, наибольшего внимания заслуживает венгерский фильм «Художник Иштван Зопий» (режиссер Агостон Коллани), умно и задушевно рассказывающий о жизни художника среди крестьян, о его наблюдениях, об особых методах его работы

Жюри фестиваля, состоявшее из бельгийских критиков, писателей, киноработников и общественных деятелей, присудило награды следующим фильмам: первую премию — широкоэкранному фильму «Штамповка металла» (Англия, режиссер Петер де Норманвиль); премию за лучшую постановку — французскому фильму «Мистоны» (режиссер Франсуа Трюфо), премии за лучший сценарий— фильмам «Байлор Гамлет Театр» (США) и «Внимание—синкопа!» (ФРГ); премию за операторскую работу — чехословацкому фильму «Волшебство детских рисунков» (сценарист, режиссер и оператор Иржи Жирабек). Кроме того, премии присуждены канадскому мультфильму «Скворец» и английскому фильму «Две картошки, три картошки» (режиссер Лесли Декен).

Надо сказать, что некоторые из этих фильмов заслуженно удостоены премий.

Так, например, в решении жюри о фильме «Штамповка металла» сказано, что премия присуждается «за поэтическое решение темы на сложном материале» И действительно, несмотря на то, что зритель все время видит на экране только блюминг, прокат рельс, труб, штамповку металла,—все это дано в таком ритме, в таких изумительно найденных ракурсах, с таким замечательным использованием шумов, музыки, цвета, что перед вами проходит подлинная симфония труда

Интересно задуман и решен фильм «Внимание—синкопа!» (режиссер Герберт Сегельке). В нем много выдумки, оригинальных примеров синкопы в движениях людей, машин, в танце, в музыке. Автор удачно использует нотные записи Бетховена, Моцарта, Штрауса, отмечая в них синкопы. Фильм очень динамичен, точен по ритму.

Большая наблюдательность авторов и непосредственность поведения детей подкупают в чехословацком фильме «Волшебство детских рисунков». Авторы умно и в то же время отнюдь не дидактично рассказывают, как в наивной детской мазне уже обнаруживаются

свидетельства художественного чутья, как следует развивать и направлять эстетические вкусы детей

Премированный французский фильм «Мистоны»—полуигровой, полудокументальный (играют дети, не актеры, все снято на натуре, но ситуации вымышленные). Сюжет фильма странен, и мысль автора не очень ясна. Пять подростков 12—13 лет преследуют пару влюбленных. Мальчики еще не знают любви, но она интересует их, они подкарауливают влюбленных, когда те спешат на свидание, пугают их криками, когда те нежно целуются. О чем фильм? О пробуждении чувственности у детей? О загадочном еще для них чувстве любви? Безусловно, игра детей неподдельно хороша Но в чем идея фильма?

Английский фильм «Две картошки, три картошки», премированный жюри «за исключительные качества», на мой взгляд, никакими особыми качествами не отличается Это фильм о детских считалочках — вроде нашей «раз, два, три, четыре, пять, я иду тебя искать». Снят он довольно посредственно, и непонятно, что в нем так понравилось жюри

Что касается американского фильма «Байлор Гамлет Театр», то решение жюри трудно назвать иначе как реверансом в сторону формализма. На экран перенесена ультраформалистическая постановка шекспировского «Гамлета». В течение двадцати минут перед зрителем происходит дикая возня, мелькают исполосованные зелеными, красными, белыми красками лица, раздаются вопли, стоны, в полутьме мечутся какие-то тени, маски .. Так выглядит «Гамлет» в премированном фильме.

Советская кинематография была представлена на фестивале фильмами «Огни Мирного» (Центральная студия документальных фильмов, автор-оператор А. Кочетков, монтаж М. Славинской), «Рассказ о камне» (Свердловская студия научно-популярных фильмов, сценарий М. Витухновского, режиссеры В. Волянская, Л. Рымаренко) и «Человек за бортом» (учебная студия ВГИКа, режиссеры Э. Абалов, А. Курочкин, А. Сахаров, операторы Э. Август, В. Бойков).

С наибольшим вниманием был просмотрен фильм «Огни Мирного». И совсем плохо был принят «Человек за бортом»—нагроможденные в этом фильме «комические» номера времен Глупышкина никого не рассмешили, а вызвали лишь иронические замечания присутствовавших в зале

Ни один из советских фильмов не был премирован на этом фестивале, хотя, судя по отзывам зрителей и мнению критиков, «Огни Мирного» могли рассчитывать на внимание жюри. Но пусть это останется на совести жюри.

Нас не может не занимать вопрос: почему ни в Брюсселе, ни в Канне наши документальные фильмы не получают премий? Почему с некоторых пор наши документальные фильмы, еще недавно пользовавшиеся таким успехом за рубежом, не встречают признания на международных фестивалях?

После того как просмотришь фильмы многих стран и многих мастеров, приходишь к выводу, что это не случайно. Мы, документалисты, явно снизили свое мастерство Видимо успехи прежних лет привели к самоуспокоенности, а, может быть, и к худшему—к зазнайству

Работая над фильмами большого идейного смысла, глубокого и интересного содержания, мы мало думаем над формой произведения.

После каждого просмотра наших фильмов на фестивале я много беседовал с критиками, журналистами, кинематографистами. Среди них были и далекие от нас люди, и близкие, и просто доброжелательно и непредвзято настроенные зрители. Они восхищались работой оператора А. Кочеткова в Антарктиде, они хорошо отзывались о фильме «Рассказ о камне», но всякий раз добавляли. «Только очень длинно и поэтому скучно. У вас—какой-то особый, замедленный ритм монтажа, статичность, повторяющиеся кадры». И, к сожалению, эти замечания справедливы

Даже в одном из лучших наших документальных фильмов, «Огни Мирного», столько ненужных длиннот (хотя бы в финале), столько повторяющихся кадров (поцелуи и объятия участников экспедиции, летчиков и т д.)!

В фильме «Рассказ о камне» удачно сделанные и впечатляющие кадры плавящейся лавы повторяются много раз, а изделия из мрамора, малахита, нефрита даются такими длинными планами, что смотреть их действительно становится скучно

Да, мы так много толкуем о мастерстве, но еще мало делаем для поднятия мастерства! Мы подчас равнодушно миримся с тем, что наши фильмы крайне длинны, причем дело не только в метраже (фильм «Штамповка металла» тоже идет 30 минут), но в отсутствии ритма, динамики, в однообразии решения отдельных эпизодов и фильма в целом

Ритм, динамичность — эти важнейшие элементы хроникального фильма — рождаются не только в процессе монтажа и не всегда могут возникать на монтажном столе. Они рождаются еще в процессе съемки, когда оператор заранее учитывает их в движении объекта, и в движении камеры, и во внутрикадровом движении, и в оригинальном ракурсе съемки. Пусть не обижаются товарищи операторы-документалисты, — мы высоко ценим их сложный труд, — но все ли они серьезно продумывают на съемках каждый кадр, используют ли они все технические и творческие возможности, чтобы придать фильму нужный темп и динамику?

Сколько операторской выдумки, какую изобретательность в выборе точки съемки, в ракурсах, в использовании света увидели мы на фестивале во многих зарубежных фильмах, убогих по своему содержанию! И вдвойне обидно, что мы, создающие глубоко идейные произведения о делах и людях социалистического общества, обедняем их примитивизмом формы и творческих приемов.

Но дело, конечно, не только в работе оператора. В создании фильма должно особенно ярко проявляться главное организующее начало—режиссер. Именно он должен быть способен не только объединить весь съемочный коллектив, но также умело, творчески использовать все компоненты фильма для лучшего осуществления идейно-художественного замысла.

«Почему в ваших фильмах так много текста, что от него устаешь? Почему у вас музыка звучит от начала до конца картины? Это утомляет». Такие вопросы и упреки я много раз слышал на фестивале. Мы слышали их давно и от наших зрителей и от наших критиков. А что делаем мы, чтобы ликвидировать этот явный недостаток в наших работах? Говорим, спорим, но все остается по-прежнему. Идет ли фильм десять минут или час двадцать минут, все равно непрестанно гремит музыка, непрерывно читает диктор, обрушивая на зрителя водопады слов, не давая возможности опомниться, осмыслить увиденное на экране, сделать свои выводы, обобщения.

К сожалению, чаще всего режиссер не очень задумывается над тем, как творчески использовать эти важнейшие компоненты фильма — слово, музыку, звук, паузу.

Что греха таить, чаще всего он музыку впервые прослушивает в павильоне уже во время записи. Да и текст часто утверждается редактором без его участия. А ведь все это составные элементы единого целого, и только синтез всех этих элементов может создать подлинно художественное произведение.

Я не хочу обобщать и не утверждаю, что все режиссеры и операторы работают плохо или что у нас не создано значительных и высокохудожественных документальных фильмов. Нет! У нас есть серьезные и вдумчивые мастера, талантливые журналисты экрана. У нас немало хороших фильмов. Но у нас, как и у всех советских людей, должно быть особо остро развито желание не успокаиваться на достигнутом, умение видеть и быстро исправлять недостатки.

Мне кажется, что эти недостатки отчасти объясняются недооценкой большой пропагандистской, мобилизующей роли короткометражного фильма. Это приводит к погоне за длинным метражом, что нередко преграждает нашим фильмам путь к экрану.

Другая причина недостатков, о которых идет речь, заключается в ослаблении внимания к проблемам мастерства, к поискам интересной формы наших произведений. Мы мало думаем о правильном использовании всех компонентов фильма, начиная от съемки, кончая монтажом и звуковым оформлением.

Нельзя не упомянуть в этой связи и об узости нашей тематики. Почему, например, мало делается интересных фильмов о советском образе жизни, о быте наших людей, об их труде и отдыхе, о нашем искусстве? Этих фильмов от нас ждут советские и зарубежные зрители.

Мы слабо используем широкое разнообразие жанров документального кино, забываем о том, что было найдено, разработано и проверено практикой многих наших мастеров-документалистов.

Можно было бы привести еще ряд менее существенных причин недостатков нашего документального кино, но важнее их ликвидация, чем перечисление. А для преодоления их необходима товарищеская, прямая и откровенная критика и самокритика во всех коллективах и студиях документального кино. Нужна повседневная забота о поднятии мастерства как со стороны самих творческих работников, так и со стороны руководителей студий. Необходимы творческое общение мастеров различных студий, ознакомление с работами друг друга, обмен творческим опытом. Следует шире изучать и критически оценивать также зарубежный опыт в области документальной кинематографии.

Но, самое главное, - надо покончить с пассивностью и равнодушием, которые, к сожалению, свойственны отдельным мастерам и даже целым творческим коллективам документалистов. Больше дерзать, экспериментировать, искать! Больше смелости и творческого задора! У нас есть все возможности, чтобы создавать произведения публицистически острые, глубокие по содержанию и интересные по форме. Ведь «глубокая идея становится внушительной только в совершенной форме, только благодаря форме она возвышается до великого значения». Так писал великий русский художник Репин. Не придавать значения форме, не работать над формой, значит, обеднять содержание, ослаблять впечатляющую силу фильма

Это хорошо понимают многие из тех киномастеров Запада, чьи фильмы были показаны на Брюссельском фестивале. Во многих случаях идеи их фильмов были неглубоки и примитивны, но почти во всех фильмах мы видели поиски интересных решений И некоторые из этих коротких фильмов прочно овладевают вниманием зрителей

Международный фестиваль в Брюсселе еще раз показал, что ударная, действенная сила фильма совсем не зависит от его метража!

ПОСЕТИТЕЛИ ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКИ О СОВЕТСКОЙ КИНОПАНОРАМЕ

Четвертый месяц в панорамном кинотеатре павильона СССР на Всемирной выставке в Брюсселе демонстрируется первый советский панорамный фильм «Широка страна моя . .» режиссера Р Кармена Ежедневно дается три сеанса Зрительный зал кинотеатра, вмещающий 927 человек, всегда заполнен Зрители тепло принимают картину

Вот некоторые из отзывов зрителей.

« Я никогда не видел так хорошо сделанного фильма. Звук является чудом для нас, кинотехников Франции» (Ларош)

«. . Присутствуя на [redacted]нсе, я действительно был восхищен красотой фильма, как и вашей страной» (Мати, Бельгия).

Киноспециалисты положительно отзываются о технических качествах советской кинопанорамы

« Мы были восхищены как оборудованием, так качеством воспроизведения звука Мы были также удивлены безупречным качеством техники постановки. Будучи техниками фирмы «Филипс», мы говорим все это со знанием дела»

Механик одного из крупных кинотеатров г. Брюсселя пишет в книге отзывов

« Смотря программу кинопанорамы, я был ошеломлен очень высокими техническими достоинствами этого способа Но это было ничто по сравнению с моим восхищением, когда я увидел техническое оборудование—оно действительно великолепно—вот точные слова . »

А ГРЕБНЕВ

г Брюссель

А. Зись

ПРОТИВ РЕВИЗИОНИЗМА В ЭСТЕТИКЕ

Прошел год со дня опубликования важного документа Коммунистической партии по вопросам искусства — статьи Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Этот партийный документ сыграл выдающуюся роль в подъеме всей нашей художественной культуры.

Деятели советского искусства справедливо усмотрели в статье Н. С. Хрущева проявление неустанной заботы партии, направленной на создание высокоидейных, полнокровных художественных произведений, в которых правдиво отразились бы великая наша эпоха, труды и дни нашего народа, богатый внутренний мир советского человека.

Этот партийный документ имеет громадное значение не только для творческой практики, но и для теории искусства, для эстетики социалистического реализма. Многогранным раскрытием важнейших вопросов политики Коммунистической партии в области литературы и искусства и особенно обоснованием единства партийности и народности в советском искусстве статья Н. С. Хрущева вооружает теоретиков и творческих работников искусства в борьбе против догматизма и ревизионизма.

Центральный Комитет КПСС не раз выступал против догматиков, извращающих коренные принципы нашей идеологии, против всех и всяческих пережитков культа личности, в том числе и в эстетике. Недавно опубликованное Постановление ЦК КПСС об исправлении ошибок, допущенных в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» — прекрасный пример решительного устранения любых ошибок прошлого во имя расцвета социалистической культуры.

Однако борьба против догматизма и начетничества неразрывно связана с борьбой против ревизионизма. Мы не вправе забывать о том, что под видом критики догматизма нередко выступают ренегаты марксизма — ревизионисты, пытающиеся опорочить творческий метод нашего искусства и вместе с тем основные принципы советской идеологии.

Ревизионизм в эстетике представляет собой сложившуюся систему антимарксистских взглядов на литературу и искусство, на природу художественного творчества, на место искусства в жизни общества. Эти ревизионистские взгляды по существу являются капитуляцией перед буржуазной идеологией.

В настоящее время полностью раскрыта подлая и коварная роль, которую сыграли ревизионистские, по существу подстрекательские выступления участников кружка Петефи в идеологической подготовке контрреволюционного мятежа в Венгрии осенью 1956 года. А ведь речь идет о тех самых дискуссиях в кружке Петефи, относительно которых Г. Лукач говорил, что они имеют «положительное значение» в борьбе против догматизма.

Ревизионисты, сгруппировавшиеся вокруг кружка Петефи, прикрываясь знаменем борьбы против догматизма, выступали против всех явлений новой жизни, в том числе — против нового, социалистического искусства.

К чему привела в Венгрии такого рода «борьба против догматизма», теперь ясно каждому непредубежденному человеку. Судьба таких людей, как Тибор Дери, Томаш Ацел, Дьюла Хай, убедительно свидетельствует о том, что ревизионизм в эстетике по логике вещей нередко превращается в прямое предательство в политике.

Ревизионизм в эстетике неотделим от ревизионизма в политике, больше того, он является его непосредственным порождением. Подобно тому как в политике ревизионизм означает отступничество от принципов революционного марксизма, идеализацию буржуазной демократии и раболепное преклонение перед буржуазной идеологией, ревизионизм в эстетике выражается в отказе от основополагающих идей марксистско-ленинского учения об искусстве, прежде всего — от ленинского принципа партийности искусства, от принципов эстетики социалистического реализма. Современный ревизионизм по существу открещивается от реализма, восхваляет модернизм и декадентское искусство, поддерживает клеветнические измышления буржуазных эстетиков и искусствоведов, направленные против марксистско-ленинской эстетики, искусства социалистического реализма.

●

Великий принцип партийности искусства, гениально разработанный Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература», призывает художника к сознательному служению народу. Принцип партийности провозглашает открытую связь художника с трудящимися массами. Тесная связь искусства и литературы с жизнью народа не только не сковывает, а, наоборот, обеспечивает проявление действительной, подлинной, а не фиктивной свободы творчества. Принцип партийности раскрывает общественное назначение искусства, определяет место художника в жизни народа. Отказ от принципа партийности на деле означает отказ от высокого гражданского долга художника, отказ от служения искусства народу.

Современные ревизионисты оспаривают право партии и государства руководить развитием искусства, влиять на творчество художника, все они стоят за так называемую «автономность» искусства. В этом отношении весьма показательна статья польского кинокритика Р. Лясоты «Какой путь мы избрали...». Лясота правильно считает важной задачей кинематографии обращение к крупным проблемам жизни, он исходит из признания неотделимости искусства от политики, указывая на тесную связь политических и художественных проблем. Но самое понимание этой связи политики и искусства у Лясоты весьма своеобразно: чем меньше художник подвергается влиянию политики, полагает Лясота, тем лучше для искусства. Под видом борьбы против администрирования, за освобождение художника от «опеки толпы директоров и дирижеров от киноискусства» Лясота выступает против партийного руководства художественным процессом. Призывать художника к общественному служению, направлять его творчество,— утверждает Лясота, - бессмысленно и невозможно.

Еще более откровенно и более категорично выступает против связи литературы и искусства с политической жизнью югославский журналист и критик С. Майстерович. Он утверждает, будто неблагоприятный климат для искусства создается именно тогда, когда художнику напоминают о его гражданском долге. Чувство ответственности художника «перед массами, партией, страной», которое, конечно же, характеризуется Майстеровичем как «бюрократическое», по его мнению, «останавливает перо писателя, заставляет дрожать кисть художника и лишает слуха композитора». Хотя сам автор пишет, что тон его является легковесным, но разве позволительно и прилично в таком издевательском тоне говорить о самых святых для всякого подлинного художника вещах!

Однако не все ревизионисты выступают столь откровенно. В своих демагогических целях некоторые из них на словах признают, что художник — это совесть народа, его честный голос и т. д. Но чего стоят все эти декларации, если направление творчества писателя и художника никак не связывается с направлением жизни и борьбы народа? Вот конкретный пример. Известный польский поэт Ю. Пшибось ратует за служение поэзии народу, обществу, но он при этом утверждает, что поэт лучше всего служит обществу, когда он «непокорен», когда он находится в «оппозиции» к нему. К сожалению, эта точка зрения находит сочувствие среди известного числа писателей и критиков в Польше. Что на деле означает подобная «оппозиция», до чего она доводит, сами польские писатели и их читатели имели совсем недавно возможность вновь увидеть на примере модного молодого писателя Марека Хласко. Захваленный и разрекламированный за «дух протеста» в его рассказах, Хласко опубликовал в Париже два антикоммунистических и даже, как говорят бывшие его поклонники, два антипольских рассказа на потребу врагам Польши и социализма. В польской печати по этому поводу было справедливо отмечено, что Марек Хласко—

новое имя на рынке антикоммунистической литературы. «Трибуна люду» писала, что в творчестве Хласко «протест перерождается в нигилистическую позицию по отношению ко всем ценностям»

Выступления ревизионистов против партийности искусства идут по самым различным направлениям Наиболее наглядно отступление от принципа партийности обнаруживается в отрицании коренного различия между социалистическим и буржуазным искусством по их идейной направленности Особенно откровенно эта мысль проповедуется некоторыми югославскими критиками Она находится в полном соответствии с духом программы СКЮ по вопросу о соотношении двух систем — социалистической и капиталистической Как известно, программа СКЮ исходит из отрицания двух лагерей, смешивая понятия социалистического и капиталистического лагерей с понятием двух военных блоков. Авторы программы полагают, будто грань между миром социализма и капитализма становится все более относительной, а самое деление мира на два лагеря считают «примитивным» Это находит своеобразное отражение в эстетике и в теории искусства. В речи на литературном вечере в Варшаве югославский писатель Танасий Младенович делал потуги высмеять тех, кто думает, что можно «определить искусство, как буржуазное, мелкобуржуазное, рабочее, нерабочее», «а может быть,— продолжал он иронически,— сельскохозяйственное, текстильное, ремесленное» и т. д. Читатель без труда увидит необоснованность иронии автора. Одно дело искусство буржуазное и небуржуазное — здесь различия идеологические, другое дело — немыслимое деление искусства на сельскохозяйственное, текстильное и т д. На этом примере нетрудно убедиться, как ревизионисты, отвергая зависимость искусства и литературы от политики, проповедуя «автономию» искусства, на деле сами находятся в прямой и непосредственной зависимости от политики, только от политики ревизионистской.

Принцип партийности современные ревизионисты чаще всего рассматривают лишь как принцип политический, но лишенный эстетического значения, неприменимый якобы к художественному творчеству. Комментируя работу Ленина «Партийная организация и партийная литература», тот же Младенович утверждает, будто принцип партийности — это чисто организационный принцип, который Ленин распространял исключительно на партийную публицистику, но который якобы неправомерно распространять на область литературы художественной Аналогичную мысль отстаивал и Г. Лукач В 1956 году, отвечая на вопросы студентов Будапештского университета, Г. Лукач говорил, что статья Ленина относится исключительно к периоду революции 1905 года и охватывает только область публицистики. Он даже договорился до того, что каждый, кто отстаивает общеэстетическое значение статьи Ленина, искажает якобы ленинизм. Он обвинял в догматизме всех, кто думает иначе. Но ведь каждый понимает, что партийность искусства — это его народность, его коммунистическая идейность В этом смысле называл Владимир Маяковский свои произведения «партийными книжками», в этом смысле определял свое творчество как «партийно-пристрастное» Николай Хмелев, в этом смысле Всеволод Пудовкин писал о радости творчества, направляемого партией, в этом смысле М Шолохов говорил на Втором съезде советских писателей, что сердца советских художников отданы партии Ясно, что выступать против партийности искусства, значит, выступать против его идейности

Не отступлением ли Г Лукача от принципа партийности объясняется «секрет» его отношения к социалистическому реализму? Лукач объявляет себя поборником реализма, но Лукача гораздо больше интересует борьба реализма против модернизма, против антиреалистических явлений в искусстве, чем утверждение социалистического реализма. Хотя в своей работе «О критическом реализме в социалистическом обществе» Лукач и устанавливает некоторые преимущества социалистического реализма, но все же он прежде всего поборник реализма «как такового», так сказать, «реализма без эпитетов». Не случайно словенский критик И. Видмар, известный советскому читателю своими резкими выступлениями против социалистического реализма, характеризуя Лукача, говорил «Я не верю в то, что он был сторонником социалистического реализма» Вряд ли Лукачу доставила удовольствие эта «похвала», но, увы, она имеет все основания

В лице самого Видмара югославские ревизионисты нашли своего апостола и идеолога В его воззрениях наиболее полно представлены ревизионистские взгляды на искусство и литературу. Видмар решительно возражает против «подчинения» искусства политике, партийным

целям и т. д. Искусство не должно ставить перед собой политических задач. Дело художника—воспитывать в людях эстетические вкусы, общечеловеческие чувства и качества. Видмар — противник гуманизма социалистического, он – поборник гуманизма абстрактного, человечности отвлеченной и, следовательно, надуманной. Видмар отрицает идейно-воспитательное и познавательное значение искусства. Борющийся за утверждение принципов социалистического реализма в югославском искусстве критик Борис Зихерл пишет, что «требование» Видмара гласит: «Мы не хотим, чтобы искусство нас учило или даже воспитывало». Но от отрицания познавательных и воспитательных задач искусства один шаг к отрицанию значения правды в искусстве, реализма, идейности Этот шаг, как правило, и делают почти все нынешние ревизионистские «новаторы» в эстетике и искусстве.

Сам Видмар решительно отрицает значение мировоззрения, передовых идей в творчестве. «Правильно ли направление мысли или ошибочно,— писал Видмар,— является ли оно материалистическим или идеалистическим, полезным или вредным, прогрессивным или реакционным, художественная ценность произведений, в которых это мировоззрение выражено, не зависит от него...». Самое чудовищное в высказываниях Видмара состоит в том, что, отстаивая эти чуждые всему строю идей марксизма мысли, он кощунственно ссылается при этом на Ленина, утверждая, что эти выводы якобы вытекают из известных статей Ленина о Толстом. Но, как правильно было отмечено сторонниками реализма в самой Югославии Б. Зихерлом и Д. Еремичем, Видмар следует не за Лениным, а за английским писателем Элиотом, эстетом, абсолютизировавшим роль интуиции в творчестве Вслед за своим английским учителем Видмар отрывает искусство от других форм общественного сознания, защищает представление о художественном творчестве, как исключительно бессознательном акте Он договаривается даже до того, что считает несчастьем художника свойственное ему стремление к осмыслению своей эпохи и ее ведущих тенденций. Дальше идти некуда.

«Без мысли нет искусства .. нет большого искусства без убежденности художника»,— говорил Вс Пудовкин, и он был абсолютно прав

Как известно, марксистско-ленинская эстетика исходит из признания решающей роли мировоззрения в художественном творчестве Разумеется, само мировоззрение никого не может сделать художником, оно не может восполнить отсутствия художнического таланта. Но при наличии таланта мировоззрением художника определяется характер и направление его творчества В беседе с Анри Барбюсом Морис Торез очень тонко и справедливо заметил, что если мировоззрение без таланта бесплодно, то талант без мировоззрения оказывается бесперспективным

Разумеется, это ни в малой степени не означает, будто тем самым отождествляется мировоззрение художника и его творческий метод. Нельзя не учитывать отмеченную еще В. И. Лениным возможность противоречия между отдельными сторонами мировоззрения художника и характером его творчества. В статьях о Толстом Ленин действительно указывал на то, что великий писатель отразил в своем творчестве некоторые из существенных сторон русской революции, хотя сам он ее характера явно понять не сумел. История искусства знает немало других фактов, свидетельствующих о том, что в художественных произведениях жизненная правда была порой глубоко выражена при наличии некоторых ложных субъективных представлений у их авторов. Достаточно сослаться в этом отношении на такие общеизвестные художественные произведения, как «Человеческая комедия» Бальзака или пьеса М. Булгакова «Дни Турбиных». Одно время в нашей искусствоведческой литературе получила известное распространение мысль, будто художники эти создавали свои глубоко реалистические произведения вопреки своему мировоззрению. Но с этим никак нельзя согласиться. Ведь художественное творчество, в противовес всем утверждениям ревизионистов, является сознательным процессом, и вопреки мировоззрению художник ничего сделать не может.

Нельзя не учитывать, что мировоззрение таких больших художников, как Бальзак и Толстой, было крайне противоречивым Мировоззрение Бальзака не исчерпывалось его легитимизмом, как мировоззрение Толстого не исчерпывалось «толстовством». В их мировоззрении были и прогрессивные стороны, прежде всего критическое отношение к социальной действительности, к эксплуататорскому обществу. Оно и отразилось в художественных шедеврах великих классиков

В советском искусстве мировоззрение художника играет качественно новую роль. В отличие от художников классового общества,

в творчестве которых реалистический метод часто приходил в столкновение с ложными идеями, советские художники обладают мировоззрением, самый характер которого ведет по пути правдивого, глубоко реалистического изображения жизни. Чуждая какого бы то ни было субъективизма, социалистическая идеология не оказывает никакого насилия над творческой природой художника. Наоборот, марксистско-ленинское мировоззрение вооружает художника передовыми общественными идеалами, пониманием перспектив исторического развития, оно обусловливает ясность его идейных позиций

Сознательное овладение методом социалистического реализма предполагает наличие у художника марксистского мировоззрения — научной основы всей нашей социалистической идеологии. Факты убедительно доказывают, что беззаботность и равнодушие художника в вопросах мировоззрения, расплывчатость идейных позиций наносят ущерб творчеству, ведут к искажению жизненной правды, разрушают художнический талант. Вполне понятен поэтому громадный интерес, который проявляют художники в социалистических странах к формированию своего марксистско-ленинского мировоззрения.

Конечно, по-разному формируются взгляды различных художников. Одни — особенно это относится к художникам, сложившимся еще до революции, и к некоторым передовым художникам капиталистических стран, — сложными и мучительными путями приходят к социалистической идеологии в силу правдивого отражения ими явлений жизни. Другие, напротив, начинают глубоко проникать в жизнь, став на позиции социалистического мировоззрения. Пути различных художников в этом отношении могут не совпадать. Однако суть дела состоит в том, что творчество и мировоззрение нераздельны. в творчестве художника, в самом отборе им явлений жизни, в характере их обобщения, в их оценке и т. д всегда обнаруживается его мировоззрение.

Искусство социалистического реализма озарено идеями марксизма-ленинизма Марксизм открывает широкие горизонты и углубляет художественное видение мира.

«Именно потому,— пишет китайский критик Цзян Кун-ян,— что писатели социалистического реализма, руководимые марксистским учением, видят во всей полноте процесс революционного развития и его грядущие перспективы, в их произведениях присутствует крайне важная черта — теснейшее слияние идеала с действительностью. Это отнюдь не значит, что действительность идеализируется в их произведениях и что идеал выдается за действительность Это значит лишь, что герои таких произведений в реальной борьбе сохраняют твердую веру в осуществление великих идеалов Тогда действительность превращается в борьбу за осуществление идеалов, а социалистический идеал превращается в действительность будущего»

Это означает, что изображение жизни в ее революционном развитии ничего общего не имеет с подкрашиванием действительности, как это представляется, например, Карло Финале, автору от начала до конца ошибочной статьи о социалистическом реализме, опубликованной в итальянском журнале «Чинема нуово». Полнокровное, реалистическое изображение жизни ему представляется несовместимым с социалистическим идеалом. В революционной романтике он усматривает чуть ли не идеалистический характер метода социалистического реализма. Не понимая качественной разницы между критическим и социалистическим реализмом, К. Финале полагает, будто реализм при всех условиях видит свою главную задачу в обличении, в критике существующей жизни. В таком представлении выражена одна из наиболее распространенных и излюбленных ревизионистских версий о задачах искусства. литература всегда была и будет критической по своему характеру,— твердит Видмар, задача искусства состоит в том, чтобы разоблачать «темные пятна» нового общества,— вторит ему в Китае Лю Бинь-ян, в искусстве пессимизм важнее оптимизма, который, разумеется, является «казенным»,— заявляет Младенович и т. д. и т. д.

Какой безнадежный антиисторизм! Не хотят понять, что реализм в чистом виде, реализм как таковой не существует, и распространяют черты старого искусства на искусство социалистического общества. Наше искусство никогда не отказывалось от критики наших недостатков, но пафосом его всегда было и будет утверждение и прославление новой жизни, социалистических идеалов, коммунистической морали. Метод социалистического реализма требует изображения всей полноты чувств — и радости и печали,— но наше искусство всегда было и будет бодрым и оптимистическим, потому что само социалистическое общество преисполнено неиссякаемой веры в жизнь.

В злобных нападках на метод социалистического реализма особенно полно обнаруживается политический и эстетический смысл ревизионистских концепций в искусстве. Ревизионисты в эстетике широко подхватили используемое всеми врагами социализма словечко «сталинизм» для борьбы против искусства социалистического реализма. Я. Секерская называет социалистический реализм оружием Сталина в литературе и искусстве, она считает, что социалистический реализм якобы затормозил развитие советского искусства Югославский писатель Бранко Чопич цинично заявляет, чо «не существует социалистического реализма, как не существует социалистического обеда». Югославские писатели Т. Младенович и О. Давичо, некоторые польские критики, китайские авторы Цинь Чжаоян и Чжоу Бо твердят о «банкротстве» и «несостоятельности» социалистического реализма. Никого из них при этом не смущает, что на основе метода социалистического реализма творили Горький и Маяковский, Шолохов и Фадеев, Станиславский и Немирович-Данченко, Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко,— художники, чьим творчеством обогащена вся мировая художественная культура

Недавно французский журнал «Кайе дю синема» опубликовал большую статью Ежи Плажевского «Молодая польская кинематография». Автор статьи, да и не он один только — то же самое предлагает, например, китайский ревизионист Чжоу Бо,— считает необходимым заменить социалистический реализм понятием искусства социалистического общества. В чем смысл подобной замены? Ответ довольно ясен расплывчатым и неопределенным понятием искусства социалистического общества можно охватить все явления в искусстве, как реалистические, так и антиреалистические, которые в иных странах социалистического лагеря все еще дают о себе знать. Сторонникам формулы «искусство социалистического общества» не нравится метод социалистического реализма именно потому, что он требует ясности идейных позиций Характерным в этом отношении является сознательное извращение китайского лозунга «Пусть расцветают сто цветов». Ревизионистами используется этот лозунг для защиты антиреалистических, чуждых народу явлений в искусстве Но ведь сами китайские коммунисты, ратуя за расцвет всех цветов, решительно выступают против сорняков и требуют, чтобы они безжалостно выпалывались

Но с этим, к сожалению, не согласен польский театральный критик Р. Шидловский (говорим «к сожалению» потому, что его перу принадлежит и ряд интересных статей, в том числе — опубликованная в «Трибуне люду» восторженная статья о спектаклях МХАТа) Он полагает, что у современников якобы нет достаточных критериев, чтобы определить — где цветы, а где сорняки. Он предлагает предоставить в этом разобраться нашим потомкам и истории. Но почему же ни Довженко, ни Пудовкин, ни Чаплин не нуждались никогда в «дистанции времени» для того, чтобы их творчество было понято и оценено? Невольно начинаешь думать, что теория, согласно которой только будущее может решить, что в искусстве цветы и что сорняки, всегда вытаскивается на свет божий тогда, когда приходится защищать произведения, далекие от народа, а порой и враждебные ему

Нельзя не обратить внимания на прием, используемый ревизионистами в оценке лучших произведений советского искусства. Грубо говоря, ход их рассуждений может быть представлен примерно в таком виде: все, что создано на основе социалистического реализма, — плохо. Все хорошее в советском искусстве — не есть социалистический реализм. Доказательства? Они не приводятся. Да это и понятно, их нет, утверждения эти голословны. В последние годы советскими кинематографистами был создан ряд удачных фильмов, получивших широкое признание как у нас, так и за рубежом. Мы имеем в виду «Сорок первый», «Летят журавли», «Высоту», «Дом, в котором я живу» и некоторые другие. Все эти фильмы—свидетельство новых успехов и творческих возможностей советской кинематографии, умолчать о которых не могут даже наши идейные противники. Но как совместить их восторженные отзывы об этих фильмах с их отношением к методу социалистического реализма, на основе которого эти картины и были созданы? Да очень просто. Успех этих фильмов ревизионисты объясняют мнимым отступлением людей, создававших эти картины, от принципов социалистического реализма. Так, загребская газета «Народни лист» писала, что «Сорок первый» был создан людьми, не присягнувшими на верность социалистическому реализму. Югославская «Борба», высоко оценивая фильм «Летят журавли», утверждает, что он «по архитектуре не является зданием социалистического реализма, а просто реализма, и потому он

велик и человечен». Кого могут убедить все эти увертки? Совершенно очевидно: они понадобились потому, что фильмы эти разбивают в пух и прах измышления о «несостоятельности» метода социалистического реализма.

Борьба ревизионистов против социалистического реализма практически ведет к отрицанию реализма в самом широком смысле. Реализм начинает рассматриваться, как «пройденный» этап в искусстве, ему противопоставляются всевозможные антиреалистические направления, которые всячески превозносятся и восхваляются. В изданном на русском языке сборнике, посвященном современной югославской живописи, О. Бихали-Мерин пишет, что в противовес другим социалистическим странам, где искусство идет путем «примитивного материализма и мелкого мещанского реализма», югославские художники экспериментируют и ищут формы, выражающие «искусство наших дней». О том, что представляет собой это «искусство наших дней», вполне определенно говорит поэт Оскар Давичо, объявляющий себя приверженцем модернизма и выступающий против реализма в виду того, что реализм, как об этом говорит сам Давичо, не позволяет художнику навязывать свои желания действительности.

Ревизионизм в эстетике, как и в политике,— явление международное, в той или иной мере он представлен в различных странах. Против ревизионизма ведут борьбу эстетики-марксисты П. Дэкс и Л. Арагон во Франции, Е. Путрамент и Л. Кручковский в Польше и другие.

Ревизионисты в эстетике отнюдь не отличаются оригинальностью—нападая на принципы эстетики социалистического реализма, они лишь подновляют давным-давно сложившиеся «теории», всегда служившие реакции в борьбе против реализма и народности в искусстве.

Два-три примера для иллюстрации. В американском «Журнале эстетики и художественной критики», издающемся в Балтиморе (1956 г., т. 14, стр. 485–488), помещена статья некоего З. Фолиевского «Крушение социалистического реализма». Автор статьи пытается представить дело так, будто советское искусство успешно развивалось лишь только до 1932 года, то есть до появления формулы «социалистический реализм». Чем это злостное измышление отличается от снискавших себе печальную славу выступлений Я. Котта или К. Теплица? Решительно ничем. Или еще пример. Американский литературовед Эрнест Симмонс в журнале «Сатердей ревю оф литерачур» квалифицирует требование метода социалистического реализма изображать жизнь в ее революционном развитии как «коммунистическую утопию». Все это Симмонс писал за три года до К. Финале, автора упомянутой выше статьи в итальянском кинематографическом журнале «Чинема нуово».

Другой американец В. Эрлих, автор книги «Русский формализм», всячески идеализируя формалистические явления в русском искусстве 20-х годов, утверждает, что «пороки» социалистического реализма объясняются усилением партийного влияния на творчество художников, начиная с 30-х годов. Невольно возникает вопрос: кто кого вооружает «аргументами»—буржуазные идеологи ревизионистов или ревизионисты буржуазных идеологов? Одно ясно: источник «вдохновения» у тех и у других один — ненависть к искусству социалистического реализма.

Декларация представителей коммунистических и рабочих партий указывает на ревизионизм, как на главную опасность в рабочем движении, и призывает к борьбе за чистоту марксистско-ленинской идеологии. Борьба против ревизионизма в эстетике — важнейшая задача советского искусствоведения и художественной критики.

Л. Коган

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ НЕОРЕАЛИЗМ?

Серьезный разговор о произведениях итальянского неореализма необходим. Ведь речь идет об искусстве, во многом близком нам, искусстве демократическом, о полотнах искренних друзей трудящегося народа, борцов за мир, демократию и счастье простого человека. Этот разговор необходим не только потому, что это важная эстетическая проблема, но прежде всего потому, что проблемы реализма в современной борьбе с ревизионизмом давно уже приобрели политический характер. К сожалению, этого не чувствуешь, когда читаешь статью Б. Зингермана «Кругозор неореализма» («Искусство кино», 1958, № 4). В статье немало тонких и интересных наблюдений, верных замечаний, однако, закрывая последнюю ее страницу, читатель все-таки спросит: «Так что же такое неореализм?»

Дело в том, что понятия «новое» и «старое» в отношении к искусству являются весьма расплывчатыми и неопределенными (на что обращал внимание В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин), и сам термин «неореализм» является во многом условным. По сравнению с чем он новый? Какой этап развития реализма «устарел» с его появлением?

Понятие «неореализм» давно уже приобрело все права гражданства, утвердилось в искусстве и искусствоведении, и речь вовсе не о том, чтобы отказаться от него, заменив его другим понятием, а о том, чтобы по возможности более четко определить сущность неореализма. Особенно важным представляется нам выяснить пути его развития, ответить на вопрос «Куда растет неореализм?»

От анализа этого понятия нельзя отмахнуться, как это сделал И. Эренбург в предисловии к «Римским рассказам» Альберто Моравиа, на которое, кстати, ссылается Б. Зингерман. И. Эренбургу «менее всего кажутся убедительными литературные измы». Поэтому он предпочитает говорить о реализме «вообще», фактически отказываясь этим самым от классового анализа реалистического искусства.

Генеалогия неореализма безусловно идет от буржуазного критического реализма XIX—XX веков. Вместе с тем неореализм представляет собой принципиально **новый** этап развития демократического искусства, во многом отличный от критического реализма XIX—XX веков.

История критического реализма на Западе сложна и противоречива. Сейчас уже не найдется, пожалуй, исследователей, которые, согласно популярной еще пять лет назад схеме, говорили бы о гибели буржуазного критического реализма в начале нашего века. Нет, критический реализм, вопреки этой схеме, развивался и выдвинул немало крупных художников. Общим для критического реализма остается недовольство капиталистическим укладом жизни, ясное понимание того несомненного факта, что капиталистические порядки неприемлемы для трудящегося человека, подавляют его личность, губят его таланты, и вместе с тем очень сумбурное, туманное и неясное представление о путях выхода из этого невыносимого для простого человека положения, непонимание закономерностей развития общества к социализму.

Критический реализм может давать яркую и по-своему глубокую критику капиталистической действительности, в нем слышатся уверенные, хотя и анархические ноты протеста, а часто и призыв к разрушению этого несправедливого мира — в этом сильная сторона современного критического реализма, способного и ныне срывать все и всяческие маски, которыми прикрывает капитализм свою антинародную сущность. Но именно слабость положительной программы критического реализма обусловливает и ограниченность его протеста.

Критический реализм и сейчас развивается в произведениях ряда демократических художников капиталистических стран Запада и Востока. Но его рамки оказываются узкими для тех художников, которые в своем творчестве, в жизни и борьбе органически слились с жизнью и борьбой народных масс.

Народные движения современности неоднородны. Протестуют против современных капиталистических порядков различные слои общества: национальная буржуазия борется с засильем иностранного капитала; протестует разоряемая капиталом мелкая буржуазия города и деревни, трудящиеся колониальных и зависимых стран борются против колониального гнета, труженики выступают против капиталистической эксплуатации. Эти потоки сливаются в ряде стран в **общедемократическое** движение против империализма.

В этих своеобразных условиях современного периода — эпохи, основным содержанием которой являет-

---

В порядке обсуждения.

ся переход к социализму, и возникло искусство неореализма

Сохранив основные, лучшие черты критического реализма начала века, неореализм внес в этот метод немало принципиально нового.

Тема народа в неореализме органически перерастает в тему человеческой солидарности, единения простых людей. Многое в нем несет на себе яркий отпечаток основной идеи нашего века — идеи с о ц и а л и з м а; стихийное влечение к социализму — одна из основных черт его произведений. Потому и критика буржуазных порядков в неореализме сильнее, чем в буржуазном критическом реализме прошлого и настоящего.

Вот почему в очень и очень многом создатели этих фильмов — наши единомышленники и друзья. Вот почему миллионы советских людей с искренним волнением и большой теплотой приняли фильмы итальянского неореализма. Но в то же время мы не можем не видеть и существенных отличий творческого метода неореализма от реализма с о ц и а л и с т и ч е с к о г о.

Нам пришлось сделать это, может быть, длинное отступление потому, что нельзя говорить о кинематографии неореализма, не выяснив его сущности и социальных основ, тем более что все эти принципиально важные вопросы не оказались, к сожалению, в поле внимания Б. Зингермана.

Только в сравнении с социалистическим реализмом можно дать научный анализ современного критического реализма. Существует ли четкая грань между двумя этими художественными методами? Да, существует, как наряду с неразрывной связью существует и четкая грань между общедемократическим движением и социалистической борьбой революционного пролетариата.

Понятно, что это различие проявляется в эстетических принципах, в способе подхода к действительности и художественного отражения явлений жизни. Поэтому, когда Б. Зингерман говорит, что А. Моравиа «не больше неореалист, чем Хэмингуэй или Вера Панова», он фактически смазывает различия к р и т и ч е с к о г о реализма Хэмингуэя и Моравиа и реализма с о ц и а л и с т и ч е с к о г о Веры Пановой.

Четкое понимание грани, отделяющей два этих метода, необходимо, ибо, как известно, современные ревизионисты в эстетике (Ян Котт, Лукач, Лешек Колаковский, Анри Лефевр, Видмар и другие) спекулируют именно на смешении и отождествлении этих понятий, которые используются ими для отрицания социалистического реализма как самостоятельного творческого метода социалистического искусства, как в ы с ш е г о э т а п а развития мирового реалистического искусства.

●

Нам довелось летом 1957 года вместе с группой советских туристов провести две недели в Италии. Как часто мы невольно восклицали: «Позвольте! Ведь это сценка из «Рима в 11 часов»! «А вот герои «Мечты на дорогах»! Не этих ли девушек, которые сидят и жуют бутерброды, о чем-то оживленно болтая друг с другом, на ступенях знаменитой лестницы на площади Испании в Риме, видели мы недавно на экране! А кто тот высокий мужчина с бедно, но опрятно одетым мальчиком? Не это ли те самые жертвы похитителей велосипедов, о которых рассказал нам в 1948 году в своем прекрасном фильме Витторио Де Сика?!»

Да, они очень правдивы, итальянские неореалистические кинофильмы. Способность увидеть значительное в обыденном, тип — в массе, правду жизни — в простом и будничном говорит о большом мастерстве прогрессивных итальянских кинематографистов, об их горячей любви к простому человеку с его будничными интересами.

И вместе с тем, побывав в стране, мы еще яснее почувствовали, что рассказанное нам об Италии в фильмах неореализма — еще н е в с я п р а в д а, как любил говорить А. И. Герцен.

Кто из итальянских мастеров показал в своем фильме вот эту стену в Милане, сплошь заклеенную плакатами компартии с призывом к демонстрации в борьбе за новый закон о пенсиях?! Где он, немного застенчивый и скромный коммунист с подпольным стажем, участник движения Сопротивления, бывший рабочий верфи, а ныне партийный работник, с которым так тепло встретились мы в Генуе? Где продавец сувениров — коммунист, с которым говорили мы у подножия Пизанской падающей башни, тот, который проводил наш автобус международным приветствием пролетариата — согнутой в локте рукой со сжатым кулаком? Где все они — наши искренние друзья, взволнованных встреч с которыми нам никогда не забыть? Почему их нет на экране?

Можно не замечать мелочей, упустить какие-то — пусть существенные — детали, но «не заметить» революционной борьбы итальянского народа, возглавленного Коммунистической партией Италии, просто невозможно. 10,5 миллионов человек голосовали в мае 1958 года за коммунистов и социалистов, голосовали, другими словами, за социализм. Ссылаются иногда на условия, в которых приходится работать итальянским кинематографистам, на препоны и рогатки цензуры — все это верно. Но нам, хорошо знающим опыт дореволюционной русской литературы и искусства, известно, что и при самом бешеном гнете цензуры в художественном произведении можно сказать то, что хочет выразить его автор

Нет, в данном случае дело не в цензуре. Дело в ограниченности самого метода неореализма, в ограниченности тех возможностей раскрытия подлинной правды жизни, которые он дает художнику.

Огромна заслуга неореализма в постановке больших общественных, подлинно человеческих проблем (а ведь подлинно человеческие проблемы и есть проблемы о б щ е с т в е н н ы е!) Мы не можем согласиться с Б. Зингерманом, что в основу «Умберто Д.» положена «филантропическая мысль» и весь фильм носит «филантропический характер». Нет, проблема увеличения пенсии престарелым является в Италии и сегодня одной из самых боевых, злободневных, и фильм Де Сика вызвал огромный общественный резонанс. А «Неаполь — город миллионеров» с его страстной проповедью мира! Безработица, отупляющая нищета, солидарность и дружественная спайка простых людей, социальные корни преступности и нищеты — только простое перечисление этих тем говорит об огромном общественном значении фильмов неореализма. Но все эти темы при всей их огромной важности пока еще не выходят за рамки о б щ е д е м о к р а т и ч е с к о г о движения: тема сознательной и организованной революционной борьбы остается вне поля зрения неореализма.

В печати много говорилось об обыкновенности, «обыденности» героев произведений неореализма. В этом их сила, но в этом же и их безусловная слабость. Как не хватает итальянским фильмам ярких и сильных людей «с солнцем в крови», таких, как горьковские Нил и Павел Власов! «Связи героя с фоном очень интимны и подвижны. В сущности, он выделен из фона условно и в любую минуту может снова стать его незаметной частицей», — пишет Б. Зингерман. Иногда эта «заземленность» превращается в свою противоположность — она мешает всестороннему раскрытию характера. Право же, искусству нужны и образы и с к л ю ч и т е л ь н ы х людей, исключительных не потому, что они стоят над народом, а исключительных в своем страстном служении народу. И при чтении А. Моравиа у читателя невольно возникает тоска о Герое с большой буквы, который мог бы стать образцом для подражания!

Одним из существенных водоразделов между неореализмом и реализмом социалистическим является наличие в последнем боевой р е в о л ю ц и о н н о й р о м а н т и к и, являющейся органической составной частью социалистического реализма. Именно этой революционной романтики, романтики подвига и борьбы так не хватает итальянскому неореализму. Его фильмы очень человечны, но они не воспевают Человека с большой буквы.

И в то же время итальянская кинематография неореализма стоит на левом фланге современного искусства Запада. Сравнивая ее, скажем, с французскими фильмами буржуазных критических реалистов Ле Шануа («Адрес неизвестен»), Клузо («Плата за страх»), Отан-Лара («Красное и черное»), Марселя Карне («Тереза Ракэн») и другими, мы находим совершенно иное качество обличения капиталистической действительности и утверждения простого человека.

Неореализм, как и все на свете, надо брать в его развитии, в определяющих тенденциях его роста. И на вопрос, «куда растет неореализм», может быть только один ответ: сама логика жизни, логика классовой борьбы властно ведет и будет вести его мастеров к реализму социалистическому. Иного пути нет. Иначе художник приходит к кризису, который так ярко обозначился в «Дороге» Феллини. Хочется верить (и так оно, очевидно, и будет), что путь неореализма — не к «Дороге», а к таким фильмам, как, например, «Повесть о бедных влюбленных» Карло Лидзани, где впервые появляются образы сознательных, революционных борцов, коммунистов.

В фильме Лидзани мы видим немало слабых мест, но он дорог нам как н а ч а л о. Здесь многое от традиций неореализма — та же обычная жизнь маленькой улицы Флоренции; знакомые нам по другим фильмам герои — жители этой улицы; тот же дикторский текст от автора, те же влюбленные, целующиеся за углом дома,— казалось бы, то же самое, что мы уже видели и хорошо знаем. И в то же время в фильме есть нечто принципиально новое. В нем появляется образ сознательного рабочего-коммуниста, а тема социальной борьбы возвышается до темы революционной борьбы рабочего класса. Во имя этой темы авторы фильма закономерно отказались от всей линии Ауроры — четвертого «ангела-хранителя» вна дель Корно и угольщика Нэзи, от сексуальных мотивов образа Синьоры, бережно сохранив вместе с тем всю линию коммуниста Мачисте. Фильм посвящен двадцатым годам, но по нему мы знакомимся и с людьми с е г о д н я ш н е й Италии. Милена и Марко, Уго и Джезуина борются и сегодня в рядах Коммунистической партии Италии за светлое будущее своей родины. Будем надеяться, что последующие фильмы прогрессивных итальянских мастеров продолжат и усилят те новые тенденции, которые нельзя не отметить в этом фильме.

■

Каждый творческий метод характеризуется своими эстетическими принципами, особенностями создания художественной ткани произведений. Б. Зингерман верно отметил некоторые важные эстетические особенности фильмов итальянского неореализма

Большинство из них — произведения высокого искусства. У итальянских мастеров можно многому научиться и замечательному использованию второго плана, и яркости использования «вещного мира», и емкости построения кинокадра, и ряду других существенно важных моментов. Это, повторяем, большое и по-настоящему высокое искусство. Но вместе с тем нельзя рассматривать художественные особенности итальянских фильмов изолированно от их художественного метода, ибо они определяются художественным методом и всецело зависят от него. За деталями быта в них подчас теряются самые острые, самые злободневные социальные проблемы жизни страны. Тема безработицы необычайно важна для Италии, как и для многих других капиталистических стран, но сводить к ней все общественные вопросы — значит неминуемо ограничивать диапазон анализа жизни.

В. И. Ленин учил, что человеческое познание идет от сущности первого порядка к более глубокой сущности, так сказать,— сущности второго, третьего и т. д. порядка. Неореализм, при всех его замечательных достижениях, фактически не идет дальше сущности первого порядка. Он коренным образом отличен от натурализма и превосходит его тем, что за фактом видит его сущность. Но это лишь ближайшая к поверхности явлений сущность, она не вскрывает всех глубоких социальных причин, порождающих данное явление. Фильмам неореализма недостает именно глубины раскрытия социальных причин общественных конфликтов, хотя превосходно обрисованы их следствия.

Героем многих фильмов итальянского неореализма является народ. Но народ фигурирует в них преимущественно в плане утверждения его морально-этических качеств. Неореализм не поднялся до понимания народа как величайшей революционно-преобразующей силы общественной жизни. Могут сказать, что перевод социальных тем в морально-этический план необходим для искусства, где социальные проблемы вскрываются через показ характеров и взаимоотношений людей. Это верно, но только тогда, когда сами моральные конфликты являются следствием конфликтов политических, когда зритель ясно ощущает зависимость морали от политики. В фильмах итальянских мастеров эту связь приходится чаще всего «домысливать», непосредственно в фильме она не дается. Отсутствие ясного представления о закономерной тенденции общественного развития приводит к мотивам безысходности, так явно чувствующимся в «Риме — открытом городе», в «Похитителях велосипедов», в «Риме в 11 часов», в «Дороге», которая, по меткому выражению Б. Зингермана, действительно оказывается «дорогой в никуда».

В фильмах неореализма (не только итальянских, но и индийских) часто показываются страдания голодного ребенка «улицы». Это всегда производит большое художественное воздействие на зрителя. Но и тема детей не выходит за рамки известной проповеди горьковского Луки: «Особливо же деток надо уважать... ребятишек! Ребятишкам — простор надобен! Деткам-то жить не мешайте...» И в решении этой проблемы неореализм не поднимается до боевого, революционного социалистического гуманизма.

Яркие картины борьбы за счастье не превращаются, однако, в торжествующий гимн счастью борьбы.

Мир в картинах неореалистов неминуемо теряет немало ярких красок. Представьте себе цветной фильм «Рим в 11 часов», «Мечты на дорогах» или «Похитители велосипедов». Очевидно, это невозможно. При всем внимании итальянской кинематографии к вещественному миру этот мир неминуемо теряет в ней самые яркие и самые буйные краски. А часть солнечного спектра не дает еще представления о свете Солнца!

Города, чудесные города Италии, построенные руками простых ее людей на протяжении многих столетий, выступают как что-то чуждое и враждебное простому человеку, который, как песчинка, теряется в бесконечных громадах домов... Когда мы были в Венеции, во дворце дожей шел молебен по поводу подъема флага на новом крейсере «Святой Марк». На галлереи дворца пускали только туристов. И как понятны были нам слова высокого молодого парня-итальянца в рабочем комбинезоне: «А нам почему нельзя? Ведь это наш город!»

Темы многих итальянских фильмов — стихийное отражение протеста деревни против эксплуатации со стороны капиталистического города. Но при этом «город» понимается часто буквально, забывается, что у труженика итальянской деревни есть только один брат и союзник — городской рабочий, что они вместе — подлинные будущие хозяева чудесных городов страны.

Во многих фильмах чувствуется стихийный протест против религии (вспомним, например, «Чудо в Милане», «Два гроша надежды»). Но враждебным простому человеку опять оказывается несуществующий бог, а не реально существующая церковь и ее разветвленный аппарат. Может быть, в значительной мере в этом виновата цензура, но только ли она?!

Да, надо хорошо знать творчество итальянских мастеров и надо помнить, что художественные приемы нельзя оторвать от метода, форму от содержания. Поэтому механический перенос художественных при-

емов неореализма в искусство социалистического реализма принципиально невозможен.

Что же касается внешнего заимствования, то оно никогда в искусстве ни к чему хорошему не приводило. Разве, например, намеренная «заземленность» некоторых грузинских фильмов не вызывает законной тревоги за путь, избранный молодыми талантливыми режиссерами?

«Бытовая тема», когда она ограничивается коридором коммунальной квартиры, перестает быть темой художественного произведения, хотя она может составить повестку дня общего собрания жильцов.

Социалистический реализм в киноискусстве выработал свои принципы построения кинообраза, на которых учились прогрессивные мастера зарубежного кино, в том числе и мастера итальянского неореализма. Зачем же слепо повторять чужие приемы?

Мы уверены, что подобно тому, как для Италии есть только один путь к свободе и счастью — путь к социализму, для замечательных мастеров ее кино есть тоже одна столбовая дорога—к реализму социалистическому.

Говоря об ограниченности кинематографии неореализма, мы отнюдь не хотели умалять значение великолепных работ наших больших друзей, замечательных, мужественных мастеров. Итальянские фильмы неореалистов—одно из высших достижений современного киноискусства. Но тем рельефнее выступает ограниченность этого метода, который и в лучших своих достижениях сужает творческие возможности художника, не дает ему вскрыть глубинные процессы общественной жизни нашей эпохи, основным содержанием которой является неодолимое, победоносное движение народов мира к социализму.

г. Свердловск

НОВЫЙ ЦЕНТР КИНОВЕДЕНИЯ

В Ленинградском государственном научно-исследовательском институте театра и музыки открыт сектор кинематографии. В состав сектора вошли: Н. Вольман (ученый секретарь), П. Громов, Е. Добин, Г. Капралов (заведующий сектором), И. Шнейдерман.

В настоящее время сектор готовит сборник статей «Новый герой и художественное новаторство в советской кинематографии» общим объемом около 25 листов. В этом сборнике мастера кинематографии А. Борисов, С. Васильев, Г. Козинцев, К. Скоробогатов, И. Хейфиц, Н. Черкасов, Ф. Эрмлер поделятся своим опытом работы над образом современного героя.

В сборник будет включен ряд исследовательских статей на темы: «Фильмы о Великой Октябрьской социалистической революции» (Г. Капралов), «Проблемы воссоздания образа В. И. Ленина на экране» (Е. Добин), «Образ современника в советской кинематографии» (П. Громов), «Образы Горького на советском экране» (И. Шнейдерман), «Художественная проза в киноискусстве» (С. Кара), «Образ человека в документальном фильме» (Н. Вольман).

В ближайших планах сектора намечено создание ряда монографий: «Язык киноискусства» Е. Добина, «Произведения русской и советской классической литературы на экране» И. Шнейдермана, «Фильмы о великом Октябре» Г. Капралова, «Искусство советской кинопублицистики» Н. Вольмана, «В. Пудовкин и проблемы характера в кино» П. Громова.

На будущее планируются четыре сборника на темы: «Становление социалистического реализма в кино», «Советское кинооператорское искусство», «Проблемы стиля в советском кино», «Ленинградские актеры в кино».

В Институте будет проводиться планомерная работа по упрочению и расширению связей сектора с творческими работниками кинематографии и широкой общественностью. Для этого запланированы периодические издания типа кинообозрений. Ближайшие из них будут посвящены образу молодого героя в современной кинематографии и творчеству молодежи «Ленфильма».

При Институте организован молодежный лекторий.

НОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ

Чезаре Дзаваттини
при участии *Пьеро Нелли* и *Энцо Муцци*

Я ПРОДАЮ СВОЙ ГЛАЗ

Мы публикуем по рукописи новый сценарий итальянского кинодраматурга Чезаре Дзаваттини, написанный им для режиссера Пьеро Нелли. В создании сценария участвовали журналист Энцо Муцци, а также Пьеро Нелли, известный зрителям как постановщик фильма «Потерянный патруль».

В прошлом году Пьеро Нелли совместно с советскими кинематографистами участвовал в создании документального фильма о VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. Постановка картины «Я продаю свой глаз» будет его следующей работой.

Скромная квартирка на Виа Номентана в Риме. Здесь живет Джованни Маркуччи, начинающий кинорежиссер, со своей женой Марией и пятилетней дочуркой Карлой. Они молоды и счастливы, по крайней мере кажутся счастливыми в это утро — сегодня они переезжают из маленькой квартиры в новый дом.

Все готово для переезда. Большая часть вещей перевезена накануне. Мебели почти не осталось, и от этого квартирка выглядит еще скромнее: здесь только кровать, два стула и несколько пустых чемоданов.

Девочка забралась в постель к отцу, а мать, смеясь, тормошит их и в конце концов заставляет встать. Все вместе они принимаются упаковывать последние вещи.

Джованни обертывает газетой любимую вазу. На глаза ему попадается объявление, отчеркнутое красным карандашом. Он сам когда-то его пометил: какой-то человек продает свой глаз за несколько миллионов. Что он — сошел с ума? Или это шутка? Жена прерывает его размышления, потому что квартиру пришли осматривать будущие жильцы — пожилая супружеская чета. Оба они — люди, потрепанные жизнью. Их лица красноречиво говорят о пережитых трудностях и лишениях. Молча они осматривают квартиру. По всей видимости, она им подходит. Мария наблюдает, как они ходят по комнатам, и вполголоса говорит Джованни:

— Как будто переселяешься в другую страну!..

И в этих словах и в коротком рукопожатии, которым они обмениваются, сквозит естественный эгоизм людей, оставивших наконец позади мир, из которого они так жаждали вырваться.

Являются носильщики. Через несколько минут оставшиеся вещи вынесены на улицу и погружены в фургон. Отец, мать и дочь усаживаются в автомобиль. Вот они уже мчатся, обгоняя фургон, к своему новому жилищу.

Они проезжают по многолюдным улицам Кое-где на стенах сохранились афиши последнего фильма Джованни Маркуччи веселые, яркие краски, красивые женщины

Но безмятежное настроение Джованни слегка омрачено он все еще не может забыть маленькое газетное объявление Неожиданно он заговаривает об этом с женой

Жаль, я не отправился в то же утро посмотреть на этого странного продавца А ведь собирался...

— Не понимаю, зачем он тебе понадобился, — холодно отзывается здравомыслящая и деловитая Мария

— Ничто тебя не интересует!

— Вовсе нет! Просто нельзя на все обращать внимание Так совсем с ума сойдешь. Я теперь даже газет не читаю, одни самоубийства да аварии! Все равно подруги расскажут.

Джованни прячет в карман обрывок газеты, помеченный красным карандашом, и, взглянув на жену, целует ее

— Сейчас надо заняться квартирой, продолжает жена Надо все устроить, пока у тебя не начались съемки Тогда уж придется день и ночь думать о фильме. Знаешь, папа всегда думает только о двух вещах о семье и о работе Вот он и сделал карьеру — она прижимается к Джованни.

Он целует жену и дочку Злосчастное объявление, кажется, забыто.

Через несколько минут они входят в свое новое жилище Почти во всех комнатах уже расставлена мебель. Сейчас прибудет фургон с последними вещами Служанка хлопочет вовсю выколачивает, метет, протирает, начищает Джованни не забыл и о цветах для жены. На видном месте стоит большой букет, заказанный накануне

Хорошо побегать по комнатам! Новая квартира — просто чудо, особенно по сравнению со старой.

Джованни с дочуркой вбегают в ванную комнату. Джованни открывает все краны - умывальника, душа, ванны

Тут воды хватит на всю жизнь! кричит он в ребяческом упоении Подумать только—все это принадлежит ему!

Карла вытаскивает свои игрушки на залитый солнцем балкон Она оживленно болтает с девочкой из соседней квартиры, за которой присматривает аккуратно одетая нянька

Джованни и Мария в своей будущей спальне. Джованни обнимает жену и увлекает ее к кровати. Но Мария, которая никогда не теряет рассудка, высвобождается

— Ты с ума сошел! Могут войти . Сейчас придут носильщики

Джованни, смеясь, целует ее.

— Мне пора на студию. Сегодня пробы, — говорит он.

Мария провожает его до дверей.

— Знаешь, мне до сих пор не верится, что все это наше, что мы тут проживем всю жизнь.

Джованни целует жену и, насвистывая, сбегает вниз по лестнице

Он садится за руль, машина стрелой срывается с места Засунув руку в карман, Джованни ищет сигареты и вдруг вытаскивает все тот же клочок газеты с карандашной пометкой. Он еще раз перечитывает объявление Потом комкает его и выбрасывает

на дорогу. Но, едва проехав триста-четыреста метров, резко тормозит, затем сворачивает в поперечную улицу. Ему пришла в голову внезапная мысль. Внимательно всматриваясь в таблички, он наконец находит нужную улицу — ту, на которой живет человек, продававший свой глаз. Любопытство одержало верх. Пока что у него нет никаких точных намерений. Он просто решил проехать перед этим домом и взглянуть на окна квартиры, указанной в объявлении. Правда, прошло уже больше двух недель. Кто знает, что случилось за это время? А может быть, и ничего не случилось?

Вот этот дом. Один из бесчисленных домов-муравейников, сверху донизу набитых простонародьем. Безжизненные, равнодушные окна. Неужели за этими стеклами произошла такая чудовищная, бесчеловечная история?

Да, произошла. Привратница после недоверчивых расспросов сообщила Джованни, что сделка состоялась, и человек, продавший свой глаз, уже вернулся из клиники. Только об этом лучше не говорить. Дело сделано, и, если пойдут слухи, бедняга не оберется неприятностей.

Привратница показывает глазами на проходящую мимо женщину — его жену. Та сразу понимает, о чем идет разговор. Это женщина лет сорока, пышно и крикливо одетая во все новое. Она испуганно смотрит на Джованни, как будто перед ней полицейский.

Джованни чувствует необходимость оправдаться и растерянно бормочет:

— Недели две назад я прочел объявление в газете... у меня один родственник... его заинтересовало бы это дело... Вот я и решил навести справки.

Но говорить на лестнице женщина боится и приглашает его в дом. Она осторожно закрывает за ним дверь.

Два мальчугана, один — семи, другой — четырых лет, наряженные словно ради праздника, пускают по комнате длинный игрушечный электропоезд. Не отрываясь от игры, они здороваются с матерью и гостем. Женщина начинает тихонько плакать. Электрический поезд, холодильник, стоящий не на месте, точно его только что привезли из магазина, новенький телевизор и несколько запечатанных бутылок ликера лишь подчеркивают убогость жилища, где на всем лежит отпечаток нужды.

— Мы решили перебраться в другой город. Здесь трудно... Стыдно на людей смотреть. Все ведь знают...

Женщине явно хочется излить перед кем-нибудь душу, поделиться своими переживаниями, но ее прерывает мужской голос, доносящийся из соседней комнаты.

— Кто там, Мария?

— Ничего, ничего, Антонио. Так, один синьор.

Тот же мужской голос зовет одного из мальчиков, и он стремглав бежит в другую комнату.

Джованни чувствует неловкость своего положения. Он собрался было откланяться, но в это время в комнату входят мальчик и мужчина лет сорока пяти в роскошном шелковом халате. Глаза его закрывает широкая белая повязка. Жена объясняет ему, что угодно синьору.

— Продавать второй глаз я пока еще не намерен, — мрачно заявляет мужчина и тут же заливается невеселым смехом. Потом, почти извиняясь, добавляет: — На моем месте кто угодно так бы сделал... Я целый год без работы. Даже провода обрезали...

Чувствуется, что он почти благодарен незнакомому человеку, который так участливо его слушает.

— Зачем ты встал, Антонио? — говорит жена. — Доктор сказал, тебе нужен полный покой еще несколько дней. — И, обращаясь к Джованни, добавляет: — Слава богу, все сошло благополучно...

Вдруг женщина снова начинает беззвучно плакать.

— Я не хотела, — произносит она сквозь слезы.

Муж неожиданно грубо прощается с Джованни: если тебе нечего больше сказать, так уходи!

Джованни направляется к двери. Хозяин идет к себе; мальчик что-то рассказывает ему про электрический поезд.

Уже на пороге женщина говорит Джованни:

— Все долги заплатили. Всех родственников угостили и соседей. А уехать придется. Скорее всего — в Таранто. Там нас никто не знает.

Джованни уходит в смятении. Он знал, что на свете случаются подобные вещи, но столкнуться с ними так близко — совсем другое дело. Только отъявленный циник остался бы равнодушным. Джованни не любит лезть на рожон, он на многое смотрит сквозь пальцы, но циником он никогда не был...

Когда Джованни является к продюсеру, ему едва удается казаться спокойным. У дверей кабинета толпятся мужчины и женщины. Они пришли пробоваться в фильме, который будет снимать Джованни. Он с трудом протискивается сквозь толпу, со всех сторон раздаются почтительные приветствия. Ведь от него зависит работа, а может быть, и счастье. Какая-то девушка с несколько самодовольным красивым лицом протягивает ему рекомендательное письмо. Но Джованни поглощен своими мыслями. Вместо того чтобы сразу приступить к отбору актеров, он подходит к продюсеру Миккальи, худому тонкогубому человеку лет тридцати пяти, и с жаром начинает:

— Я нашел поразительный сюжет! Обойдется совсем дешево — исполнителей возьму прямо с улицы, а декораций понадобится совсем немного. Две-три, не больше.

И Джованни взволнованно рассказывает историю человека, решившегося продать свой глаз. Отдельные эпизоды он передает так живо, словно сам был их свидетелем.

— Это должно потрясти зрителей, — говорит он, — ведь люди ходят в кино не только для того, чтобы смеяться, но и для того, чтобы плакать. А здесь будет над чем поплакать.

Джованни в нескольких ярких и кратких выражениях набрасывает четкую сюжетную схему фильма, начиная от объявления в газете и кончая эпизодом в клинике, когда герой, охваченный страхом, в последний момент пытается бежать, но все же вынужден вернуться и отдать свой глаз, за который он уже получил задаток.

Между тем в зал проходят претенденты на роли. Ассистенты разбивают их на группы.

Миккальи выслушивает рассказ Джованни довольно равнодушно.

— Согласен, эта история производит впечатление. Но скажу только одно: зрители испугаются. Кино — не больница!

Джованни настаивает.

— Я мог бы начать съемки хоть завтра, — говорит он. — Я вижу все, до мельчайших подробностей. И потом это же выгодное дело. Совсем дешево обойдется.

Миккальи смотрит на Джованни, словно на сумасшедшего. Как может он делать подобное предложение, когда со дня на день должен приступить к съемкам другого фильма?

Появляется продюсер Креценци. Он пришел выбрать себе подходящего молодого актера. Миккальи пересказывает ему свой разговор с Джованни. Креценци удивлен: разве можно сравнить веселые приключения двух влюбленных, разбивающих козни старой чудаковатой тетки и благополучно соединяющихся в браке, с мрачной повестью о человеке, продавшем свой глаз.

Джованни сокрушенно качает головой и машинально принимается отбирать актеров. Мужчины и женщины заискивающе смотрят на него. Каждому хочется, чтобы выбрали именно его.

Неожиданно Джованни возобновляет спор с Миккальи. Тот холодно выслушивает его и вынимает чековую книжку.

— Вот вам аванс. Только не говорите мне больше о кривых и нищих.

Миккальи резок. Он хочет поскорее отделаться от неприятного разговора, не заботясь о том, что может оскорбить Джованни. И в самом деле, тот с трудом скрывает обиду. Поколебавшись, он берет протянутый чек и снова принимается за отбор актеров.

Джованни недоволен собой. Домой он возвращается с таким чувством, точно совершил преступление. Он даже не замечает, что дом полон цветов, что все уже стоит на своих местах, что появился ломберный столик, сверкающий лаком, что его давно ожидают за столом родители жены, пришедшие отпраздновать новоселье, что маленькая служанка надела белый фартук и чепец и выглядит так, словно сошла с витрины.

Отец Марии — видный государственный чиновник, человек лет шестидесяти, сухой и властный. Его супруга, женщина с тонкими, изысканными чертами лица, преданно смотрит на него — видно, она привыкла благоговеть перед мужем.

Они радостно приветствуют зятя. Джованни жалуется им — он все еще под впечатлением только что происшедшего и раздосадован, что не смог отстоять свою идею, идею, которая целиком завладела им. Он чувствует себя униженным, оттого что пришлось уступить.

Жена утешает его, словно мальчика. Ему выпадет еще немало таких случаев... Он молод. Идти наперекор продюсеру было бы безумием, весь будущий гонорар Джованни рассчитан до последней лиры. Он пойдет на уплату за квартиру, мебель и автомобиль...

— Ты умница. Вел себя молодцом... И Мария награждает мужа поцелуем.

Джованни ясно, что Мария ничего не поняла. Вспылив, он резко отодвигает тарелку и кричит.

— Я не желаю всю жизнь плясать под чужую дудку!

Родители жены и девочка взирают на эту сцену с немым изумлением. Мария обиженно встает из-за стола и уходит в спальню. Девочка идет за ней. Родители некоторое время остаются в замешательстве, потом тесть, желая загладить выходку Джованни, нарушает молчание.

- Когда подписываешь вексель, чтобы заплатить за квартиру, - говорит он, — нельзя идти на риск. Что может быть хуже опротестованного векселя?

Нужно девочку отправить к морю. Это тоже стоит денег, — подхватывает теща. — И вообще нужно серьезнее смотреть на вещи.

Потом они принимаются расхваливать квартиру, их восторженные восклицания доносятся то из одной, то из другой комнаты.

Джованни одиноко сидит за столом. Входит служанка и зовет его к телефону. Воспользовавшись этим, гости поспешно прощаются.

Джованни разговаривает по телефону. Его мрачное лицо мало-помалу проясняется. Звонит продюсер Крешенци. Он готов финансировать производство фильма о человеке, продавшем свой глаз. Но как быть с Миккальи?

— Я верну ему чек! Все можно легко устроить. Я еще не подписывал контракта, — кричит Джованни в возбуждении.

Едва повесив трубку, он бежит в спальню, почти забыв о том, что произошло несколько минут назад. Он сообщает жене новость. Она демонстративно молчит. Джованни отсылает дочурку играть, пристраивается на кровати рядом с женой и нежно ласкается к ней.

— Ты не волнуйся. Заплатят столько же. Зато это дело мне по душе.

Он рассказывает ей о своих мечтах, о своих заветных планах. Никогда раньше он с ней об этом не говорил. Он не хочет ссориться, — может быть, ему страшно увидеть пропасть, отделяющую его от жены. Он рад, что они помирились. Теперь он может ее обнять, она такая красивая... Он целует ее, она его не отталкивает, но внезапно спрашивает, можно ли положиться на этого Крешенци. Джованни успокаивает ее: — можно, можно, — и снова целует.

Прошло несколько дней. В Чинечитта, в небольшом павильоне, Джованни проводит пробы фильма «Я продаю свой глаз». В углу человек пятнадцать-двадцать ожидают своей очереди.

В руках ассистента «хлопушка» с надписью: «Я продаю свой глаз» — проба».

Рядом с Джованни стоит сценарист — молчаливый человек лет сорока с умным лицом. Пока на площадке заканчивают приготовления, он протягивает Джованни листок, на котором написано несколько фраз.

— Диалог удался — боюсь, не понравится публике, — иронизирует он.

Читая на ходу диалог, Джованни выходит на середину площадки. Потом поднимает голову и оглядывает всех этих бедняг, ожидающих его приговора.

— Ты, — говорит он, указывая пальцем на человека с измученным лицом. Тот робко выходит вперед.

— Попробуем эпизод с продажей глаза. Ты — человек, давший объявление. Я — богатый покупатель, — говорит Джованни. — Ты должен держаться совсем просто. Хозяин дома предлагает тебе сесть и спрашивает: «Ну, дорогой мой, сколько же вы хотите за ваш глаз?» Ты отвечаешь: «Это уж как вы скажете». Ты растерян, не решаешься назначить цену. Я, покупатель, возражаю: «Не мне оценивать, товар ваш. Думали же вы раньше! Сделка, конечно, не совсем обычная, но все же сделка.» Тогда ты говоришь... (ты прости, что я тыкаю — на работе так удобнее...) Ты сидишь вот здесь, на этом стуле. Вот так... шляпу держишь в руках... наклонись вперед... так... смотри себе под ноги... мнешь шляпу в руках... Набрался решимости и выпалил «Пятнадцать миллионов». Пробуем.

Джованни отдает распоряжение. Загорается яркий свет, и человек, в самом деле смущаясь, вертит в руках шляпу. Она падает у него из рук, он ее поднимает

За кадром слышится голос Джованни, который повторяет начальную реплику Человек отвечает: «Это уж как вы скажете...»

Произносит он это не очень удачно, и Джованни его поправляет · неуверенность должна быть более искренней

Человек повторяет реплику.

— Сейчас лучше, — говорит режиссер.

Наконец, они доходят до фразы «Пятнадцать миллионов», человек произносит ее очень хорошо.

Неплохо, неплохо, говорит Джованни и подзывает второго. Он совершенно не похож на первого, но так же измучен.

— Ты кто? — спрашивает его Джованни.

— Я работаю статистом в Чинечитта, — отвечает тот.

— Доволен?

— Нет Если бы хоть каждый день работа А то приходишь в семь часов, до часу ждешь — и ничего. Другой раз целый день простоишь! А уйти нельзя, очередь потеряешь. Конкуренция большая! Если вам не подойду, брошу все это.

— Так, - говорит Джованни Ты не особенно надейся Вас тут не меньше двадцати Не подойдете — еще двадцать вызову Понимаешь? Может быть, мне подойдет человек, который богаче тебя в два раза Такое уже дело, кино. Ну начинаем Продолжим сцену. Ты понял ситуацию?

· Да Он в долгах запутался, совсем потерял голову и решился на это дело Ясно, когда долги, — где уж тут рассуждать...

— Молодец правильно Ты сказал, что хочешь пятнадцать миллионов а я отвечаю «Оно, понятно, глаз-то ва... Однако быть может все-таки немножко уступите?» — Ты растерялся, подумал минуту и отвечаешь «Ну, уступлю, да уступлю, конечно» Я говорю «Конечно, лира не бог весть какая монета но пятнадцать миллионов есть пятнадцать миллионов! Это дороговато» Ты отвечаешь «Ладно, так и быть, уступлю пусть будет четырнадцать» Повтори.

Человек пробует повторить, но сбивается Тогда ассистент пишет текст мелом на грифельной доске Человек снова повторяет, наконец выходит очень удачно. Джованни смеется, все аплодируют.

Ну на сегодня хватит, говорит Джованни и, попрощавшись со всеми, уходит.

На улице его ожидает новый, сверкающий автомобиль Прежде чем открыть дверцу Джованни окидывает его долгим взглядом, точно лаская В этот момент перед ним появляется девушка с красивым надменным лицом, которую мы уже видели в приемной продюсера Миккальи.

— Не подвезете ли до Фреджене? — просит она.

Выясняется, что оба они живут в Фреджене Девушка напоминает о рекомендательном письме и, мало-помалу настроившись на доверительный тон, превозносит последний фильм Джованни, который она только что видела, хвалит автомобиль.

— Первый день езжу, говорит Джованни Только что купил

— Возьмите меня сниматься · ни с того ни с сего говорит девушка

Вас чересчур много Вся Италия хочет сниматься, отшучивается он

Девушка умолкает и пробует выдавить слезу Джованни замечает ее усилия, смеясь, обнимает девушку.

— Это для меня очень важно,— говорит девушка, и в ее голосе звучит искренняя тревога.

Открытая машина Джованни мчится по дороге в Фреджене. Сидя рядом с Джованни, девушка рассказывает ему свою жизнь — обычную жизнь человека, выросшего в мещанской среде и жаждущего любой ценой из нее вырваться.

Они въезжают в Фреджене. Джованни резко тормозит: на сосновой аллее, идущей вдоль шоссе, он замечает Марию с дочуркой. Джованни выходит из машины, обнимает девочку и жену, потом представляет свою спутницу.

— Познакомьтесь, это будущая актриса...

На лице Марии написано явное неудовольствие. Поспешно пробормотав неразборчивый комплимент дочурке Джованни, девушка удаляется.

— Ты что, ревнуешь? — смеется Джованни.— Посмотри лучше: у нас новая машина. Сверкает, как солнце!

Он усаживает жену за руль и, словно драгоценный подарок, вручает ей ключи от машины.

Девочка на коленях у Джованни. Она вне себя от радости. Машина трогается.

Они выезжают на берег моря и останавливаются в нескольких метрах от воды.

Девочка роется в песке, Джованни уговорил жену надеть купальный костюм и тащит ее в воду. Резкими бросками они отплывают от берега и переворачиваются на спину, мягко покачиваясь на волнах, освещенные заходящим солнцем, они говорят о любви.

— Когда ты в первый раз меня увидел, что тебе больше всего понравилось?

— Не скажу!..

Мария настаивает, и он признается, что больше всего ему понравилась ее грудь. Она смеется, плывет к берегу, Джованни догоняет ее, хочет обнять.

Вечер. Джованни, Мария и несколько их новых друзей, с которыми они, по-видимому, недавно познакомились на пляже, сидят на террасе маленькой виллы. Эта вилла, которую Джованни и Мария сняли на время, со всех сторон окружена множеством таких же маленьких и уютных домиков. Отовсюду доносятся звуки радио, смех, музыка. Джованни рассказывает о своем фильме. Собеседники не знают толком, что он ставил, но слово «кинорежиссер» действует магически. Они слушают очень внимательно. Служанка разносит прохладительные напитки. Джованни описывает очередную сцену так, словно он уже в съемочном павильоне.

— ..Теперь представьте себе спальню. Полумрак. Возле кровати на ночном столике слабо мерцает зажженная свеча.

Последние слова Джованни звучат на фоне кадров, снятых им в Чинечитта.

Мы в спальне Джакомо — человека, продающего свой глаз. Джулия, его жена, сидит на кровати. Она всхлипывает. Джакомо пытается ее успокоить.

— Ну, скажи, что делать. Я все сделаю. Ты скажи, я на все соглашусь. Да не плачь ты! Слезами горю не поможешь, свет не включат.

Он подходит к кровати, неся за собой стул, и усаживается рядом с женой.

— Ты только подумай... Получим задаток. (Я уже подсчитал, знаешь... как раз будет четырнадцатая часть.) Так вот, получим задаток и заплатим все долги, а остальные

деньги пустим на удовольствия. Завтра с утра пойду по лавкам, все долги раздам Вот здорово, а? Потом обед устроим Всех родственников позовем - пусть от зависти лопаются! Я все заплачу, с утра пораньше пойду И потом — ты не думай, не такой я дурак. Я узнавал Это все врут насчет другого глаза Ничего, я не ослепну Честное слово А на случай чего они дают гарантию. Так что ты не беспокойся Ну, хочешь, я нашими детьми поклянусь. Думаешь, одним глазом хуже смотреть? Все то же самое — что два глаза, что один

Он молчит некоторое время Ему во что бы то ни стало хочется убедить жену Он кричит

Знаешь, что сестра твоя сказала? Ты, говорит, потому не хочешь, что тебе одноглазый муж не подходит! — Он заливается деланным смехом

Жена продолжает молчать Вдруг она очень спокойно и решительно говорит

— Джакомо, оставь ты это. Ведь ты бы меня не послал подкинуть нашего ребенка на паперти?..

- Кто ж говорит! Это уж, конечно, последнее дело, говорит Джакомо и, подумав, добавляет Хотя вот недавно в газете писали, одна так сделала

Джулия:

— Ты пойди завтра и эту бумагу разорви, брось ему прямо в лицо. , а то я такое сделаю Вот, если б я тебе сказала иду, мол, на панель, чтоб детей прокормить ты бы согласился?

— Тоже, сравнила!

— Вот пойдешь туда пойду на панель, — кричит Джулия — Пойду, и все!

«Стоп!» — кричит оператору Джовании.

Подошедший продюсер Крешенци удовлетворенно кивает головой

Несколько дней спустя, вечером, на пляже в Фреджене Сверкает огнями веранда, на которой собрался цвет дачного общества Кружатся танцующие пары. Жена Джованни чувствует себя здесь превосходно Радостная и возбужденная, она, перегнувшись через перила, зовет мужа танцевать.

Он сидит внизу со сценаристом Они обсуждают финал фильма Джованни отвечает жене, что ему некогда Приятели тоже подходят к балюстраде и весело поддразнивают Джованни и сценариста Те продолжают разговор, время от времени отшучиваясь от назойливых друзей.

— Крешенци не нравится, что финал такой мрачный Он просил нас подумать, нельзя ли немножко смягчить, говорит сценарист безразличным тоном, как будто речь идет о вещах, совершенно его не касающихся, кто-то из прокатной фирмы прочел конец и испугался.

Джованни качает головой.

— А ты как думаешь? — спрашивает он

- Ремесло Что приказывают, то и делаю. Стараюсь, чтобы вышло получше

Но мне ты можешь сказать по-дружески? настаивает Джованни

— Я бы еще мрачнее сделал, - говорит сценарист — Показал бы операцию, как удаляют глаз Пусть зрители в обморок падают И добавляет, как бы снимая с себя ответственность Твое дело, тебе и решать Ты ведь знаешь, чего хочешь.

В это время к ним приближается шумная ватага друзей Один предлагает пойти закусить, другой — ехать в Остию, тот хочет отправиться в Рим, этот идти играть в карты . Наконец все спускаются к морю и, увлекая за собой Джованни и сценариста, направляются вдоль воды по пустынному пляжу к ближайшему ресторану.

Девушка с красивым и надменным лицом берет Джованни под руку и шутливо говорит

— Уж эти мне жены! Ни на минуту не оставляют своих мужей.

В это время впереди раздается смех кто-то, раздевшись на глазах у всех, бросился в воду Тогда девушка оставляет Джованни, и, как есть, скинув только сандалии, бежит в воду, приглашая, всех, следовать ее примеру и надеясь, что именно Джованни побежит за ней.

С моря доносятся бессмысленные выкрики купающихся, а на берегу в это время вспыхивает яростная ссора Двое едва не доходят до драки.

— Я сказал, что сегодня все взбесились из-за Джованни Ничего тут обидного нет.

— Ты лучше о своей жене говори! — отвечает второй.

– Значит, нельзя другу сказать, что бабы сегодня не в себе? Они правда не в себе. Одна поет, голосом хвастается Другая хохочет, как на сцене. А эта в море бросилась. Все сразу хочет показать!

Все успокаивают их Жена Джованни смеется она польщена успехом мужа и ни капельки не ревнует

Молодой человек, который танцевал с красивой надменной девушкой, зовет ее с берега она смеется и плывет дальше Он резко поворачивается, хочет уйти, но как раз в это время все трогаются в путь молча, как похоронная процессия, он стоит в нерешительности, потом идет за ними Тогда девушка выходит из воды и, желая привлечь внимание, бегает по берегу, обтягивая на себе мокрое платье Кто-то запевает, кто-то кричит «Ну-ка, ребята! Споем!» Но никто не подхватывает, и песня замирает в тишине

В маленьком просмотровом зале сидят человек шесть-семь Это кинодельцы. Каждому из них уже за сорок. Среди них директор кинокопировальной фабрики Фульчьери и директор прокатной фирмы Мингуцци Они собрались сюда чтобы просмотреть уже отснятый материал и решить, стоит ли поддерживать эту затею. Они непринужденно расположились в креслах Джованни усаживается за микшерский пульт, чтобы не терять связи с будкой киномеханика.

— Синьоры, - обращается он к собравшимся, куски, которые вы увидите, пойдут в черновом монтаже, поэтому вам придется призвать на помощь воображение, а я по ходу дела буду кое-что пояснять. — Он дает сигнал механику На экране после непременной «хлопушки» возникает один из эпизодов фильма

. Джакомо получил задаток и сразу же пригласил всех родственников Они пришли — целая процессия, и вот он показывает им все, что успел купить

Всеобщее восхищение вызывает холодильник Джакомо открывает дверцу, объясняет устройство.

Вот здесь делается лед Сюда ставят молоко Сюда мясо, овощи

Джулия старается выглядеть веселой, как подобает хозяйке дома, принимающей гостей Но от этого ее замешательство еще резче бросается в глаза.

Сыновья, одетые во все новое, показывают своим маленьким двоюродным братьям только что купленные игрушки.

Все шумно усаживаются за стол Джакомо откупоривает бутылки и накладывает гостям в тарелки всевозможную снедь, которую жена в изобилии расставила на столе

— И откуда у тебя такая куча денег? ехидно допытывается один из родственников.

Остальные принимаются строить по этому поводу самые различные догадки Джакомо сидит, напустив на себя таинственный вид, и молча наслаждается произведенным впечатлением.

— А помнишь, я год назад у тебя просил двадцать тысяч лир? Зря ты мне тогда не поверил — ни с того ни с сего говорит он своему соседу

— У меня же в самом деле не было.

— Были, были Да только ты думал, что я не отдам, — тем же шутливым тоном уличает его Джакомо.

Собеседник, задетый за живое, отвечает оскорблением Тогда Джакомо в бешенстве кричит ему

— Тебе на родственников плевать! Только богатым помогаешь!

Остальные пытаются примирить их, но напрасно — спор разгорается и переходит в ссору. Вскочив из-за стола, родственник кричит:

— Постеснялся бы! Ты всю жизнь в долгу как в шелку!

— Что ж я от хорошей жизни в долг брал? Когда работа была — я работал

— Кто бьет баклуши, у того вечно другие виноваты Надо было искать

— А что делать, когда фабрика закрывается?

— Другую искать.

— Я б на месте хозяев тебе деньги платил! с искренним возмущением говорит Джакомо — Тебя послушать, так безработные сами во всем виноваты

Дело доходит до рукопашной, и званый обед кончается дракой

Во время демонстрации этой сцены на экране то и дело мелькает «хлопушка» с номерами кадров Там, где идут неозвученные куски, Джованни произносит за актеров реплики диалога

Вспыхивает свет Собравшиеся обмениваются первыми впечатлениями Всем нравится операторская работа, игра актеров, но никто пока не говорит ничего определенного Курят, пьют кофе Крешенци внезапно встает и выводит за дверь какого-то неизвестного, тайком проникшего в зал.

— Кто вам разрешил войти? Я сказал, чтобы никого не пускали, — гневно кричит он

Просмотр возобновляется

. Джакомо и его жена в клинике Подавленные, оба молчат Проходящий мимо санитар узнает Джакомо.

- Ты пойди в приемной посиди Профессор будет через час К девяти управитесь.

Они остаются одни в маленькой приемной, увешанной всякими специальными таблицами По коридору проходят пациенты в очках, с забинтованными глазами

Джулия волнуется еще сильнее мужа. Она встает, озирается по сторонам Джакомо похлопывает ладонью по сиденью стула:

— Сядь, куда ты.

Джулия медленно подходит к окну и смотрит на улицу · она хочет скрыть от мужа свое волнение Джакомо поднимается и становится рядом с ней. В окно видна улица По ней снуют прохожие. Проехал велосипедист, что-то напевая себе под нос.

- Как бы чего не вышло — тихо говорит Джулия — Пронюхают — деньги отберут

— Не бойся, все сделано, как полагается

Через решетчатый забор видно, как подъезжает роскошный лимузин. Из него выходит профессор Ему навстречу спешат двое мужчин. Один из них в белом халате Профессор здоровается с ними и исчезает в подъезде.

Джакомо и Джулия, не отрываясь, смотрят на улицу. Они видят, как тень от соседнего дома неумолимо удаляется Через несколько минут она полностью закроет узенькую полоску мостовой, еще освещенную солнцем.

Внезапно они вздрагивают В приемную входит санитар, в руках у него полотняный мешочек.

— Профессор приехал Минут через пять можешь пройти в палату, там переоденешься Здесь — все, что нужно. Лучше, если жена уйдет это, конечно, не обязательно... но все же лучше...

Санитар смотрит на часы и повторяет:

— Значит, через пять минут. В случае чего я крикну.

И, подхватив под руку больного, неподвижно ожидавшего его у порога приемной, санитар удаляется

Муж и жена смотрят ему вслед. Джулия с трудом удерживает рыдания. Джакомо в волнении расхаживает взад и вперед. На лице его написана тревога Воровато оглядевшись, он высовывается в коридор, смотрит . Потом делает знак жене Джулия мгновенно понимает Вместе они устремляются к ближайшему выходу и выскальзывают наружу Вначале они идут нормальным шагом, чтобы не привлекать внимания, но, едва миновав ворота, пускаются бежать.

Санитар, который в этот момент высунулся из окна, видит, как они исчезают за углом.

Джакомо и Джулия торопливо шагают по улице То и дело они в страхе оглядываются назад не видно ли погони. И в самом деле, едва они успевают отойти метров на двести, из-за угла показывается санитар в сопровождении какого-то человека Вдвоем они бросаются вдогонку за беглецами Муж и жена инстинктивно тоже бросаются бежать. Но в это время из ворот клиники выезжает автомобиль и заворачивает за угол Преследователи садятся в него и через минуту настигают беглецов.

Джакомо и Джулия, бледные и запыхавшиеся, растерянно прижимаются к стене К ним подходят санитар и молодой врач в белом халате изысканно одетый синьор лет тридцати сын человека, купившего глаз, — остается сидеть в машине

Санитар в изумлении разводит руками

Вот тебе раз! Что ты маленький? Профессор ждет, а ты бежать!

Джакомо, пытаясь побороть свое смятение, отвечает дрожащим голосом

— Я раздумал.

Молодой врач перебивает его

— Помилуйте, я же вам говорю совершенно искренне, по-дружески.. Поверьте мне, как врачу, это сущий пустяк...

— Я деньги верну, — говорит Джакомо, — только оставьте меня в покое. Я раздумал.

— Может быть, вы недовольны? Так скажите откровенно, — вмешивается сын богатого покупателя. — Вы хотели пятнадцать миллионов... Может, вы и правы... нужно подумать... в конце концов миллион дела не решает. Мой отец — такой же человек, как и вы, с ним можно легко договориться...

— Но... мне казалось... Я думал, доктор, что он вполне благоразумен... мы вчера разговаривали с ним целых два часа... а теперь он вдруг вздумал выкинуть такую штуку! — говорит санитар и, обращаясь к Джакомо, добавляет: — Ты понимаешь, какую ты кашу заварил, а? Уже и синьор командор там... ждет... все готово... э-эх!

— Что ж, поступайте, как знаете. Вас никто не заставлял, — говорит сын покупателя. — Ну, скажите, заставлял вас кто-нибудь?

Мимо то и дело проезжают автомобили, и они вынуждены посторониться. Джакомо опускает глаза и, помолчав немного, говорит:

— Хорошо, пойдем...

Потом смотрит на жену. Та, поникнув, сидит на тумбе, совершенно убитая горем.

— Я не пойду... Я буду здесь... — говорит она.

— Зачем же, синьора, пойдемте. Все дело займет полчаса, самое большее, час, — вмешивается доктор.

— Нет, нет, я тут подожду, — отвечает женщина.

Санитар ласково кладет руку на плечо Джакомо, и все вместе они направляются к автомобилю. Джакомо вежливо подталкивают внутрь. Слышится сухой стук дверцы, захлопывающейся перед самым лицом женщины. Она поднимается на ноги и смотрит, как автомобиль увозит ее мужа по направлению к клинике.

На экране мелькает белый раккорд. И, прежде чем зажигается свет, раздается голос Джованни:

— Здесь будет слово «конец». Оно возникает из глубины, в то время как камера отъезжает вверх и панорамирует, показывая сначала жену, сидящую там же, на тумбе, а затем автомобиль, въезжающий в ворота клиники...

В зале зажигается свет. Джованни Маркуччи ждет. Все молча и неподвижно сидят на своих местах.

Первым нарушает тягостное молчание Фульвьери, самый влиятельный из них. Он говорит очень тихо, так тихо, что остальные вынуждены придвинуться к нему, чтобы слышать.

— Да, сильно... очень сильно! Прямо дурно стало, — говорит он. — Сделано хорошо, великолепно. Но все это слишком тяжело...

— Ну что ж, тем лучше! Вы же как раз этого и добивались, Маркуччи, чтобы зрители переживали? — обращается Крешенци к Джованни. Тот утвердительно кивает головой.

— Послушайте, Маркуччи, — говорит Мингуцци, — когда посмотришь такой фильм, хочется застрелиться. Ни во что не веришь, совершенно ни во что не веришь...

— В жизни бывает еще хуже, — отвечает Джованни.

— Если всегда говорить то, что думаешь, придется постоянно спорить и враждовать, — возражает Мингуцци. — Зачем вечно выпячивать плохое? Во всем и всегда можно найти хорошее. Вы ведь у себя дома не устроите туалет в прихожей, а подальше его спрячете, где не видно.

Я сделал бы половина на половину, – говорит Альберти, нужно показать и плохое и хорошее, ведь такова жизнь Под конец я доставил бы немного утешения беднягам зрителям Приходит человек в кино, ему так неуютно, холодно. да, пожалуй, еще и в животе пусто, другой не поест, чтоб на билет накопить. Дома у него заботы нужно платить за свет, за газ . дочка работу потеряла . Людям нужно дать надежду Надежда согревает, Маркуччи, послушайте меня, старика Дайте им немного надежды Я сам был когда то такой, как они Билетами на скачках торговал И когда этот ваш бежит, как его там. я ему говорю: да скорей ты, скорей! Зритель — существо непосредственное, он сливается с вашим героем нервничает . Он хочет, чтобы тот убежал. . как будто у него у самого глаз должны вырвать. .

А вы швыряете его к стенке, как будто хотите прикончить, подхватывает Мингуцци — Хорошо, пусть так. Но здесь нужен какой то поворот Я не знаю Надо сделать как-то так, чтобы можно было легко вздохнуть .. Что-то в общем такое, чтобы все остались довольны . Ну, например, пусть он не теряет свой глаз. а, Маркуччи?

— Все это не я придумал, — отвечает Джованни, показывая на экран. — Я не изобрел Джакомо, он в самом деле живет на Виа Эритреа, 62 Сколько еще есть других вещей куда пострашнее! А вы стараетесь их спрятать, как собака дерьмо.

Джованни делает движение ногами, подражая собаке, закапывающей свои испражнения.

— Вы хотите сделать фильм или устроить митинг? – спрашивает Фулькьери — Знаете, что такое фильм? Три тысячи метров пленки! Сто двадцать миллионов! Ни больше, ни меньше И не вы их даете. Наоборот, вы из них часть получаете Послушайте, я совсем не думаю, как мой коллега ах, бедный зритель! Ах, он несчастненький! Ах, он жалкий!.. Зритель – это грубое животное, дорогие синьоры! Он приходит в кино наслаждаться Ест мороженое, грызет орехи. . поглаживает соседку по ляжке насилует героиню. . Зритель хочет всего, а вы ему не даете ничего . Людей никогда и ничто не исправит...Сам Иисус Христос не смог. Не хватало только, чтобы за это взялся я!

- Мы не оспариваем достоинства вашего фильма, Маркуччи, но Фулькьери прав. С такой публикой нельзя рисковать, — говорит Мингуцци. — Я предпочитаю плохой фильм, который приносит доход, фильму серьезному и хорошему, на котором я потеряю деньги.

Согласен, дорогой Мингуцци Но не лучше ли заработать деньги и сделать при этом хороший фильм, а не какую-нибудь белиберду? И потом скажите, наконец, прямо и определенно: вам не нравится весь фильм или только конец?

— Измените конец, и я ничего не буду иметь против, — отвечает Мингуцци.

Джованни вскакивает:

— Да я же все это делал ради финала!.. Я хотел сказать «За деньги сегодня можно сделать, что угодно.. все продать и все купить'» А вы хотите сказать «Да, конечно, но. но , но » Что «но»? Делайте конец сами! И заглавие измените.. Назовите так' «Я хотел продать свой глаз, но добрая фея подарила мне миллион».

И, хлопнув дверью, он выходит.

Оставшиеся недоуменно переглядываются, пораженные непримиримостью Джованни.

— Его прямо подменили... — говорит один.

— Странно, он никогда не занимался политикой, — отзывается другой

— Если вы действительно согласны войти в дело, — говорит Крешенци, — я берусь его убедить. Он парень благоразумный.

Несколько дней спустя Джованни снова в Фреджене. Вместе с дочуркой они плещутся в море. Джованни учит девочку плавать, он очень счастлив сейчас, как будто и нет никаких неприятностей. С берега доносится голос Марии: из Рима приехал сценарист. Приходится прервать купание.

Сценарист работал все эти дни не покладая рук. Прямо на пляже, под палящим солнцем, он читает Джованни новый вариант финала. Продюсер надеется, что этот вариант разрешит наконец нелепый спор, из-за которого столько людей теряют время и деньги.

Джованни растирается полотенцем, совершенно ясно, что он слушает лишь из вежливости. Мария стоит рядом, она надеется, что муж и сценарист найдут общий язык.

Она улыбается, стараясь создать атмосферу сердечной и непринужденной беседы. Она даже удостаивает приветствия знакомую нам девушку с надменным лицом, которая только что появилась на пляже в кокетливом, очень открытом купальном костюме и, растянувшись рядом на песке, прислушивается к разговору. В нескольких шагах от них стоят две крестьянки в скромных черных платьях. Они пришли поговорить с Джованни. С ними два мальчугана. Стоя в отдалении, они почтительно и терпеливо ждут. Мария велела им не беспокоить Джованни, пока не закончится решающий разговор. Сценарист громко, но без всякого воодушевления читает сцену, в которой преследователи настигли Джакомо и сообщают ему потрясающую новость: его глаз больше не нужен им, ночью умер некий человек, завещавший свои глаза тем, кто будет в них нуждаться. Сейчас врачи как раз собираются использовать один из них, и таким образом Джакомо избавлен от необходимости расстаться со своим глазом. А задаток, добавляют они, он может оставить себе. И тогда человек, решившийся продать свой глаз, радостно осматривается вокруг, словно впервые увидев мир. Он счастлив: он сможет, как и раньше, обоими глазами смотреть на небо, на деревья, на человеческие лица. Он видит, как эти лица улыбаются вокруг него, и две слезинки скатываются по его щекам.

— Это как раз обратное тому, что я хотел сказать, — произносит Джованни.

— Я знаю, — отвечает сценарист. — Продюсера интересует другое — согласны вы или нет.

— Надо подумать, — говорит Джованни, чтобы прекратить разговор.

Все расходятся. Улучив момент, женщины в черном подходят к Джованни и, перебивая друг друга, говорят ему о своих детях.

— Он необыкновенный мальчик.

— Он просто чудо, умеет стихи читать...

— Вы же режиссер, возьмите их, они вам пригодятся, вот увидите...

— Мы идем из самого Маккарезе...

— Такое будет счастье для наших семей...

— Мы слышали про одну семью, у них мальчишка снимается в кино, — говорят, — всех родных из нищеты вытащил.

Они, не переставая, тараторят, заставляют мальчуганов читать какие-то стихи . Джованни почти не слушает Он следит, как жена, сценарист и девушка удаляются в сторону городка

Джованни догоняет жену Мария разочарована Она еле сдерживается

— Мы обещали быть сегодня в ресторане, ты не забыл? — напоминает она, рассчитывая вернуть мужа к действительности ей известно, что денег у Джованни нет

Джованни смотрит на нее почти злобно.

— Какой к черту ресторан, — говорит он, ты же знаешь, мне нечем было уплатить взнос за квартиру И в понедельник не смогу уплатить. Они меня шантажируют. Отказываются платить, пока я не сдамся . Машину тоже придется вернуть.

Ничего не отвечая, жена берет девочку за руку и удаляется Джованни идет к столику под навесом, где его приятели безмолвно играют в покер, потягивая аперитив Один из них на мгновение отрывается от карт и улыбается Джованни

— Ну как, уладилось? спрашивает он. Не дожидаясь ответа, он поворачивается к столу и не слышит, как Джованни бормочет

— Какое там...

Вечером того же дня Мария и Джованни ужинают на террасе маленькой виллы. Мария то и дело незаметно поглядывает на мужа, пытаясь угадать, о чем он думает.

Под окнами появляются друзья Они пришли за Марией и Джованни, чтобы вместе отправиться в ресторан Мария перевешивается через перила и в замешательстве говорит.

— Мы не пойдем... У мужа голова разболелась.

— Пусть примет лекарство, — кричит кто-то снизу.

Ждем в «Ротонде», придете? спрашивает другой.

Мария не знает, что ответить. Но в этот момент раздается голос Джованни.

— Нет, — решительно говорит он.

Сердечно попрощавшись, приятели уходят На несколько минут воцаряется молчание Потом Мария, сделав огромное усилие, чтобы побороть свою гордость, подходит к мужу, садится ему на колени и обнимает его. Девочка дремлет за столом

— Возьми себя в руки все устроится, — нежно говорит Мария. — И потом, знаешь... та сцена... она не так уж плоха.

Джованни не отвечает Ободренная его молчанием, Мария начинает убеждать его. Он так талантлив Не беда, если он не может сделать сразу все, что хочет.. У него впереди целая жизнь С каждым годом они живут лучше и лучше. . Сейчас у них есть все, им завидуют И все придется потерять дом, вещи, машину. из-за какого-то пустяка.

— И потом, Джованни, не я одна никто из твоих друзей не одобряет твоего поведения.

— Хватит! — кричит Джованни — Мне помочь надо, а ты меня в яму толкаешь. Я не герой, мне нужна помощь!..

Жена ошеломлена и возмущена. Она берет на руки проснувшуюся девочку, которая испуганно смотрит на эту сцену, идет в спальню и с силой захлопывает за собой дверь Но Джованни следует за ней он пользуется случаем, чтобы излить раздражение, накопившееся в нем за долгие дни борьбы с самим собой

Тебе плевать на то, что у меня в душе! — кричит он. — Тебе одно нужно: деньги, деньги, деньги! . Не понимаю, чего ради ты пошла за меня? Ты вышла замуж за режиссера, потому что о режиссерах пишут в газетах! По-твоему, поставил картину — вот тебе и режиссер? Ты даже не знаешь, за кого я голосовал! Ничего ты обо мне не знаешь. И всю жизнь мы будем вместе?! Сам виноват — не надо было жениться — понравилась, видите ли!

Из всего этого Мария слышит только последнее.

А! Наконец-то! высказался! — едко начинает она. — Значит, это я во всем виновата! А я и не знала, что ты предпочитаешь жить в лачуге! Может быть, это я навязала тебе новую машину? Я посылаю тебя играть с приятелями в покер? Ты просто... Хочешь знать, почему ты так говоришь? Почему кричишь на меня? Ты сам не знаешь, что тебе нужно! Ты только на словах способен на жертвы!

Джованни дает ей пощечину. Мария выбегает из комнаты. Девочка плачет. Джованни неподвижно стоит у окна. Затем оборачивается, берет дочурку на руки, целует ее, раздевает, укладывает в кроватку. Мало-помалу девочка успокаивается и начинает улыбаться. Джованни садится рядом. Рассказывает ей сказку, чтобы она заснула. Когда дочурка закрывает глаза, Джованни встает и направляется в комнату жены. Может быть, он раскаялся, что дал ей пощечину. А может быть, она необходима ему в эту минуту. Он берется за ручку двери. У него виноватое и доброе лицо. Но после минутного колебания он надевает пиджак и выходит на улицу.

Он идет куда глаза глядят, петляет по тихим улочкам, застроенным роскошными виллами. Они с Марией давно мечтали купить одну из этих вилл. Джованни обещал жене, что когда-нибудь они проведут здесь лето... Как счастливы должны быть люди, живущие здесь. Бассейны, слуги в белых ливреях, гувернантки...

В одном из многочисленных летних кинотеатров под открытым небом идет сеанс. Джованни машинально заходит туда. Навстречу ему несется дружный взрыв смеха. Показывают новый широкоэкранный фильм. Джованни усаживается в угол и смотрит на экран, где цветными пятнами мелькают кадры какой-то дешевенькой комедии. Новый взрыв хохота потрясает зал, словно напоминая ему о недавнем споре с Мингуцци.

Джованни возвращается домой. Он достает из холодильника бутылку молока и жадно отпивает несколько глотков. Потом раздевается, собираясь лечь на диван. Неожиданно ему приходит мысль взглянуть, как спит девочка. Осторожно, на цыпочках, он входит к ней. Маленькая комната пуста. Оправившись от изумления, он торопливо направляется к спальне.

Он входит. Зажигает лампочку на ночном столике и видит несмятую постель. По беспорядку, царящему в комнате, нетрудно угадать, что здесь упаковывали чемоданы.

Джованни садится на кровать, неподвижно сидит несколько минут, потом растягивается поверх одеяла и смотрит в потолок.

Утро следующего дня. Ярко сияет солнце. Девушка, желающая сниматься в кино, медленно проезжает на велосипеде под окнами Джованни — сначала туда, потом обратно.

Джованни на террасе укладывает вещи Девушка сигналит ему звонком велосипеда. Он оборачивается

— Как поживаете? спрашивает девушка — У вас все здоровы? Почему не видно вашей жены и девочки?

Они уехали, отвечает Джованни — Я тоже уезжаю

— Вам помочь?

Джованни одно мгновение молча смотрит на нее, потом говорит

— Нет, спасибо.

— Я хочу с вами попрощаться Ведь я здесь остаюсь еще на месяц.

И она уверенно входит в пустой дом — кроме Джованни здесь осталась только сторожиха лет пятидесяти Джованни уже собрал все вещи и готов к отъезду Он дает женщине немного денег

— На следующий год опять приедете? — спрашивает она — Наверное, побогаче виллу наймете?

— Не знаю, — отвечает Джованни, это зависит от многого.

Женщина собралась было уйти, но, помешкав, в нерешительности останавливается. Видно, что она хочет еще что-то сказать Джованни Наконец, набравшись смелости, она робко напоминает ему:

— Вы не забудете? Помните, вы обещали посмотреть, нельзя ли моего сына пристроить? Он-то актером хочет да уж ладно, вы кем сможете только бы в кино . Ему много не надо Хоть бы тридцать тысяч лир в месяц В кино ведь это легко, если вы только захотите А то учился, учился диплом получил и без дела сидит

- Хорошо, хорошо, попробую, — говорит Джованни с поспешностью, в которой проскальзывает явное нетерпение, потому что девушка ждет его, расхаживая по комнатам.

И, не вникая как следует в суть просьбы, он отделывается общими фразами, обещая женщине «посмотреть», «попытаться», «подумать».

Но бедная женщина считает его такой важной персоной и так на него надеется, она никак не может уйти, все расхваливает своего сына Когда она наконец уходит — девушки не видно.

Джованни заглядывает в одну комнату, в другую Вдруг его лицо изумленно вытягивается — девушка стоит там совершенно голая.

Сейчас же оденься, — говорит ей Джованни Она начинает медленно одеваться, а Джованни, взад и вперед прохаживаясь перед дверью, спрашивает

— Почему ты не выходишь замуж?

— Я хочу стать актрисой, — отвечает девушка — Скажите вы мне наконец — буду я актрисой или нет?

Она выходит из комнаты и, полуодетая, приближается к Джованни На лице ее — разочарование.

— Неужели тебе за два месяца никто здесь не понравился? — спрашивает он. Например, молодой человек, с которым ты была в тот вечер, когда в море кипулась.

— Конечно, за мной многие ухаживали только они сразу понимают, что это ни к чему Я ведь об одном думаю как стать актрисой

Девушка проходит в ванную, двери которой распахнуты настежь, и там перед зеркалом заканчивает свой туалет Опустевшая ванная выглядит голой и унылой На грязной полке возле зеркала валяется использованное бритвенное лезвие

Я знаю одну актрису, ей пятьдесят лет Она была очень знаменита, и все у нее было, а вот она мне жаловалась все бы отдала, только бы иметь ребенка —говорит Джованни

- А до пятидесяти лет что я должна делать?! кричит вдруг девушка в истерике - Вам легко советовать. У вас все есть, а я устала, устала, устала Устала от поношенных платьев! Устала от слитого кофе! Да где вам знать!

Я знаю. Пожалуй, мы все придаем этому слишком большое значение, отвечает Джованни, однако в словах его звучит плохо скрытая неуверенность.

Из ванной доносится стон. Джованни заглядывает туда и видит, что девушка держит в руках бритву, собираясь перерезать себе вену Он бросается к ней, вырывает бритву Девушка разражается рыданиями, а Джованни, зажимая платком небольшую ранку, которую она нанесла себе почти случайно, ласково говорит ей

— Глупая ты, глупая ..

Джованни шарит в аптечке, ищет йод и размышляет вслух

— Есть тысяча других способов зарабатывать деньги . Я сам скоро брошу эту профессию.

Девушка перестает всхлипывать и ошеломленно смотрит на него, как будто он сказал нечто совершенно невероятное

— Я вам не верю, — говорит она

Прошло несколько дней с тех пор как Джованни дал жене пощечину Должно быть, их отношения еще не наладились — к Джованни явились родственники для переговоров.

Так нельзя! говорит тесть Ну, пощечина, ладно. у нас с женой тоже бывало Я говорю о более существенном Тебе нечем платить за квартиру, за автомобиль, за обстановку Ты сидишь без гроша и все-таки не можешь ни на что решиться Возвращайтесь на старую квартиру, она еще свободна — им дорого показалось Я знаю, вы уже свыклись с такой жизнью Держись за свое ремесло, Джованни в наше время с ним не пропадешь! Невелика честь прослыть белой вороной Знаешь, что вчера в газетах писали? Вы, работники кино, стоите в списке налогоплательщиков рядом с Пирелли *.

Тесть, вероятно, еще долго говорил бы свою обвинительную речь Но неожиданно раздается звонок внутреннего телефона Говорит сценарист Он у ворот приехал вместе с Крешенци Тот хотел бы сказать Джованни два слова

— Может быть, вы подниметесь? предлагает Джованни

- Это всего два слова, — доносится из трубки, мы поговорим в машине

Лицо тестя проясняется. Он, его жена и Мария, которая с отсутствующим видом прибирала комнату, обмениваются обнадеживающими взглядами

Марию и внучку я забираю к себе, заявляет тесть, улаживай свои дела, вечером заедешь за ними И добавляет Поужинаем вместе и, кто старое помянет, тому глаз вон

Не отвечая тестю, Джованни берет шляпу и направляется к двери.

— До свидания, — бросает он всем присутствующим

---

* Пирелли—один из самых крупных капиталистов Италии

Поначалу встреча с Крешенци как будто не сулит никаких осложнений: оба настроены весьма миролюбиво.

Машина мчится по городу.

— Я не хочу принуждать вас, Маркуччи, — говорит Крешенци. — Как человек, я вас понимаю. Согласен, ваш финал естественнее всякого другого. Но я ввязался в это дело, не заручившись письменными обязательствами. Если остальные откажутся от участия, меня ждет беда.

И Крешенци вынужден предложить: либо съемки возобновляются завтра с Джованни, либо они возобновляются без Джованни.

Слова Крешенци, хотя и произнесенные сердечным тоном, задевают Джованни за живое.

— Это пахнет шантажом, — срывается у него.

— Рекомендую вам никогда не употреблять со мной слова «шантаж»! — гневно кричит Крешенци.

Видя, что беседа принимает неприятный оборот, сценарист просит остановить машину.

— Давайте прекратим пока этот разговор, — предлагает он Крешенци, — я попробую сам все уладить.

Крешенци и Джованни холодно прощаются. Крешенци захлопывает дверцу, дает газ. Джованни и сценарист остаются одни.

— А теперь, — говорит сценарист, — мы поедем на футбол.

Джованни отказывается.

— Я приглашаю, — настаивает сценарист. — Я же знаю, ты любишь футбол. Надо развлечься, чтобы спокойнее обсудить дела.

Джованни на трибуне стадиона. Друзья приветствуют его — знаменитые актеры, режиссеры, продюсеры — прекрасно одетые люди с портативными радиоприемниками в руках.

Джованни не хотел идти. Но стоило ему пробыть здесь несколько минут — и он уже с интересом следит за игрой. И когда команда, за которую он болеет, бросается в атаку, Джованни, крича, как мальчишка, вскакивает с места.

Несколько часов спустя Джованни и сценарист сидят в ночном клубе на Виа Систина. Изрядно выпив, они опять вернулись к старой теме и теперь остервенело спорят.

— Я не желаю снимать твой финал. Это же просто низость, неужели ты не видишь?

— На низость ныне большой спрос, — недобро усмехается сценарист. Он слишком пьян, чтоб обижаться.

Пригласив каких-то девиц, они идут танцевать. Их лица пылают, глаза блестят. Покачиваясь в нескончаемом танце, они продолжают свой спор, перемежая комплименты девушкам с обидными репликами, которые они бросают друг другу.

— Ты ведь тоже не герой, — рассуждает сценарист. — Ну скажи, положа руку на сердце, выйдешь ты на улицу в старом галстуке? Поедешь на работу в трамвае? Позволишь ты жене мыть посуду?

Через весь зал он бомбардирует Джованни вопросами, каждый вопрос — как удар.

Они возвращаются к столику. Сценарист берет газету, громко читает заголовки. Он выбирает такие, которые подтверждают его безжалостные слова: все мы рабы чего-нибудь, все мы чего-нибудь боимся, все зависим от кого-нибудь, кто стоит ступенькой выше нас.

— Или рядом с нами, — добавляет он. — Увидишь, рано или поздно тебе придется выбрать между семьей и принципами, если они у тебя есть.

Джованни возражает все реже; наконец он погружается в молчание. Внезапно он встает и, не говоря ни слова, выходит на улицу. Глядя прямо перед собой, он шагает к дому тестя, куда должен был явиться к ужину. Он пробивается сквозь толпу одетых по-воскресному людей, расталкивает группу зевак, собравшуюся у афиш футбольного тотализатора.

В доме тестя. Только что кончился ужин. Перед пустым стулом Джованни стоит прибор.

— Не волнуйся, Мария, — говорит отец. — Чем дольше его нет, тем больше надежды на благоприятный исход.

— Я перестала понимать Джованни, — вздыхает Мария.

— Потерпи, у вас будут еще дети, родишь мальчика и все уладится.

Когда Джованни появляется, все сразу же замечают, что он пьян. Бормоча извинения, он берет на руки дочурку.

Тесть, удивленный и озадаченный, протягивает ему руку.

— Когда говоришь о делах... время проходит так незаметно, — заплетающимся языком бормочет Джованни.

Он подходит к столу и наливает себе вина.

— Чем кончился ваш разговор? — не выдерживает тесть.

— А ну, угадайте! — И Джованни разражается пьяным смехом. Внезапно он поднимается. — Пора домой!.. — заявляет он, повергая всех в окончательное замешательство, и, посадив дочурку на плечо, нетвердо идет к двери.

— Как, по-твоему... чем же кончилось? — тихо спрашивает Марию мать.

Мария безнадежно качает головой и следует за мужем.

Они выходят на улицу. Мария поворачивает к ближайшей стоянке такси. Но Джованни не желает брать такси.

— Теперь мы будем ходить пешком, — заявляет он.

Они шагают по улице.

— Придется привыкать... будем ходить пешком. Восемьдесят человек из ста всю жизнь ходят пешком... привыкнем и мы... Завтра я отдаю автомобиль, — разглагольствует Джованни.

Мимо стремительно проносятся машины. На одном из перекрестков их едва не сбивает какой-то лимузин, мчащийся с бешеной скоростью.

— Сволочи! Мерзавцы! — кричит Джованни вслед машине.

Жена решительно отбирает у него девочку. Чтобы отвлечь ее внимание от странного поведения отца, Мария рассказывает, какой славный сюрприз готовит ей дедушка ко дню рождения.

Они проходят мимо кинотеатра, где только что кончился сеанс.

— Овцы! — кричит Джованни.

На него смотрят, как на сумасшедшего. Заливаясь смехом, он идет дальше и, заметив трамвайную остановку, сворачивает к ней.

Они входят в полупустой вагон. На скамейках сидят человек семь-восемь скромно одетых пассажиров Вот двое молодоженов. На руках они держат младенца, аккуратно завернутого в огромный платок.

— Четыре года не ездил в трамвае . нет пять. а нужно ездить . да нужно иметь мужество ездить в трамвае .. И ходить без галстука, вот! . - И Джованни резким движением срывает галстук.

Марии становится не по себе — на них все смотрят Она подходит к мужу, ее терпение вот-вот лопнет. Ей стыдно. Хочется убежать, но нельзя бросить Джованни, когда он в таком состоянии

— Веди себя, как следует, — умоляюще шепчет она.

— Я имею право . говорить все, что думаю .. все . все пусть меня арестуют, ну... Есть у нас демократия или нет? Крешенци, Альберти и Фулькьери этим на всех наплевать у них в банке счет . А мне плевать на них! Ха-ха ха! Крешенци-то! Его вчера командором сделали! Теперь меня в Чинечитта целых два командора ждут! И черт с ними! Разбудишь меня завтра ровно в полдень, ни минутой раньше — И он замыкается в угрюмом, пьяном молчании.

Они входят в квартиру. Джованни зажигает все лампы, от этого их жилище кажется еще великолепнее.

- Завтра я покатаю тебя на машине .. - шепчет он дочке, укладывая ее в кроватку, и, обняв ее, неожиданно засыпает.

Жена одну за другой гасит лампы Потом идет к себе в комнату и, сокрушенно покачав головой, начинает раздеваться.

На следующее утро Джованни просыпается от холода и с удивлением замечает, что лежит рядом с девочкой на ее кроватке, свернувшись в клубок Постепенно он вспоминает все, что произошло накануне. Он долго смотрит на спящую девочку Из-за дверей доносятся утренние шумы, монотонное жужжание пылесоса. Джованни встает, укрывает девочку, приводит в порядок свой измятый костюм и идет к двери Полный смутных тревог и опасений, он боится встретиться с женой в это решающее утро. Из прихожей слышатся незнакомые голоса Джованни открывает дверь и сталкивается лицом к лицу с Марией Она входит в комнату озабоченная, злая, не произнося ни слова и даже не здороваясь. После минутного молчания она говорит резким и в то же время тревожным тоном:

— Пришел управляющий С ним еще двое. Хотят посмотреть квартиру.

Эти слова мгновенно приводят Джованни в себя, он боится сам себе признаться, что от бесшабашной храбрости прошедшей ночи не осталось и следа

Жена замечает его растерянность и с каким-то злорадным удовольствием смотрит, как Джованни еще раз поспешно оправляет одежду перед зеркалом, потом выходит из комнаты Джованни следует за ней, входит служанка, будит девочку

В прихожей ждет управляющий, энергичный человек лет шестидесяти, и изысканно одетая пара Незнакомцы просят прощения за столь ранний визит, а управляющий просит Марию показать им дом.

— Мне очень жаль, но мы вынуждены действовать, — обращается он к Джованни
Джованни молча смотрит на него.

- Мне кажется, вы неправы... — начинает он.

Мария с видом мученицы показывает супругам дом Те внимательно осматривают комнаты, время от времени вежливо спрашивая о чем-нибудь Марию, а она отвечает им, с трудом заставляя себя быть любезной.

Из прихожей доносятся громкие возгласы — там разгорелся спор между Джованни и управляющим

Я протестую! Вы не имели права! Какая-то пустяковая задержка! Я, кажется, заслужил доверие! — кричит он

— Мы не только имели право это наш долг, возражает управляющий У нас много домов Каждому делать исключение живо вылетишь в трубу.

Джованни пытается спорить. Но теперь он только разыгрывает оскорбленного — он просто хочет во что бы то ни стало сохранить последние нити, связывающие его с домом Он пытается скрыть это желание, но не может, и его двусмысленное положение становится еще труднее

Дорогой синьор, - сухо говорит ему управляющий, — оставим бесплодные разговоры Мы и так неделю ждали Теперь мы связаны словом с этими господами и завтра должны дать им окончательный ответ Принесете деньги — остаетесь

Едва кивнув на прощание, он уходит Двое посетителей смущенно благодарят Марию и поспешно следуют за ним

Едва захлопывается дверь, Мария разражается слезами - столько накопилось за эти дни!

- Я никогда не требовала от тебя богатства Это неправда, не нужно мне богатство! Только уважение, немножко внимания .. — жалуется она А ты эти дни такой все хуже и хуже и еще при Карлите. Теперь вот обратно переезжать как будто похороны такой позор все знакомые увидят

Джованни молча слушает жену, потом медленно идет в ванную и машинально до предела откручивает кран с холодной водой Он стоит неподвижно и в оцепенении смотрит, как вода, пенясь, с шумом наполняет ванну.

Ты забыл, что у тебя есть семья! доносится сквозь шум воды.

Джованни собрался было снять пиджак, но, услышав последнюю реплику жены, медленно надевает его и, оставив кран открытым, не произнося ни слова, выходит из ванной, идет к выходу Он не здоровается с выбежавшей ему навстречу дочуркой, но она бежит за ним — он ведь обещал с ней погулять, она уже оделась!

Джованни на минуту теряется, потом берет девочку за руку и вместе с ней спускается по лестнице Навстречу им идет синьор с красивой собакой Он здоровается с Джованни и кричит ему вдогонку.

— Собрание жильцов перенесено на четверг!

Джованни, спустившись вниз, замечает, что с ним девочка Он останавливается, зовет привратницу и просит ее отвести девочку наверх Личико девочки сразу становится расстроенным.

- Сегодня не могу, — говорит Джованни, — мне нужно ехать по очень важному делу.

Девочка заливается слезами Привратница сажает ее в лифт. Девочка плачет, ее рыдания, удаляясь, замирают где-то вверху.

Автомобиль Джованни въезжает за ограду Чинечитта и останавливается у знакомого нам павильона Джованни выходит из машины и, глядя себе под ноги, направляется к дверям Кто-то заметил его и бросается вперед предупредить о его появлении Джованни этого не замечает, он шагает с озабоченным видом Его окликает знакомый голос - красивая девушка с надменным лицом отделяется от небольшой группы людей, стоящих неподалеку, весело бежит ему навстречу

— Я же знала, вы мне неправду сказали, смеется она Я теперь такая счастливая, мне дали роль! Небольшую, правда, зато хорошую Вот видите, я своего добилась, — добавляет она, как бы упрекая Джованни Мужчина лет пятидесяти с грубым лицом, одетый в крикливую замшевую блузу, подходит к ней и фамильярно берет ее за руку.

— Пошли, крошка, твоя очередь.

Девушка хочет представить его Джованни.

- Это директор картины — начинает она, но Джованни, кивнув головой в знак приветствия, идет к павильону.

В павильоне все поворачиваются и с любопытством смотрят на маленькие входные двери Там, в глубине, появляется едва различимая в темноте фигура Джованни Он чуть не сталкивается со слугой, стремительно несущимся ему навстречу с большим подносом в руках, уставленным бутылками и чашками кофе Джованни выходит вперед, на освещенную часть площадки Многие идут ему навстречу, аплодируют Крешенци движением руки останавливает их Джованни изо всех сил старается придать себе самый естественный вид Он оглядывает съемочную площадку, слабо освещенную одним юпитером, горящим вполнакала, и говорит помощнику режиссера, что можно начинать Раздаются команды, зажигаются остальные юпитеры, и площадка вдруг совершенно преображается.

Сценарист, понимающе улыбаясь, пожимает Джованни руку и протягивает ему экземпляр текста

— Хотите сейчас снимать? — спрашивает оператор.

— Конечно, начинаем! отвечает Джованни, встряхивается и отдает профессиональные распоряжения.

Крешенци и все остальные стараются создать непринужденную обстановку, словно это самая обыкновенная, будничная съемка.

Актер, играющий героя, становится у стены, рядом с ним — испуганная жена Их окружают санитар, доктор и сын богатого покупателя

Артисты один за другим произносят свои реплики

- Куда же ты бежишь? Куда бежишь? Не хочешь услышать приятную новость?

— Твой глаз уже не нужен. .

- О задатке не беспокойся, говорит сын покупателя — Можешь оставить его себе

Лицо героя постепенно проясняется, сияет от радости, на глазах у него навертываются слезы Он улыбается и повторяет «Спасибо спасибо. спасибо. спасибо»

Перевод с итальянского
Ю. Мальцева и Ю. Ильина

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

Беседа с Фабром Ле Бре

Недавно Москву посетил директор Каннского Международного кинофестиваля Фабр Ле Бре. По просьбе сотрудника нашего журнала он поделился своими мыслями о традициях и задачах этого фестиваля.

—В 1939 году,— сказал г-н Фабр Ле Бре,— возникла идея организации фестиваля в Канне, имеющего единственную цель — способствовать творческому развитию мирового киноискусства. Война помешала немедленному осуществлению этой идеи, поэтому первый Каннский фестиваль состоялся только в 1946 году.

Удача первого фестиваля, на котором было представлено киноискусство множества стран и где одновременно были показаны такие примечательные фильмы, как итальянский «Рим — открытый город», французские «Пасторальная симфония» и «Битва на рельсах», мексиканский «Мария Канделярия», американский «Потерянный праздник», и, наконец, советский документальный фильм о битве за Берлин,— эта удача подтвердила жизненность и полезность такого международного смотра киноискусства.

В фестивале приняли участие также страны, только начавшие осваивать кинопроизводство, и он стал для творческих работников этих стран своеобразной школой опыта и мастерства

Пусть многие страны представляли поначалу произведения слабые, не отвечавшие высоким требованиям фестиваля, сама идея фестиваля оказалась плодотворной. Оглядываясь теперь на двенадцать минувших лет, мы видим, как год от года улучшалось качество испанских, румынских, венгерских, египетских фильмов

Еще недавно египетские, к примеру, фильмы могли заинтересовать кроме специалистов преимущественно зрителей арабских стран. Сейчас кинематография Объединенной Арабской Республики успешно выходит на международный экран. То же можно было бы сказать о работах многих южноамериканских и азиатских кинематографистов.

Небезынтересно проследить, как от года к году, от фестиваля к фестивалю завоевывала прочные позиции в Канне советская кинематография

Достаточно вспомнить последние годы. Фильм «Отелло», как и фильм «Сорок первый», успешно прошли в Канне, а затем и по всем французским экранам. Присуждение же в этом году главной премии советскому фильму «Летят журавли» позволяет мне с уверенностью сказать, что именно советские фильмы воплощают теперь идею фестиваля, идею развития кинематографа как искусства

О том, что это так, свидетельствует редкое единодушие, с которым жюри присудило премию фильму «Летят журавли». Такого единодушия в оценке картины я не припомню за всю историю фестиваля. И это единодушие вполне понятно в этом фильме все на высоте — и режиссерское, и операторское, и актерское мастерство. Недаром на фестивале таким успехом пользовались Татьяна Самойлова и Сергей Урусевский. Недаром с таким восторгом приняли эту картину французские зрители. А единодушное восхищение профессионалов и зрителей — это ли не примета подлинного шедевра?

Да, именно с творчеством советских кинематографистов связаны сейчас надежды мировой кинематографической общественности! И мне хочется пожелать деятелям советского кино, чтобы они не ослабляли своих творческих поисков, за которыми так пристально следят сегодня их коллеги за рубежом

Мне пока что не удалось обстоятельно познакомиться с последними достижениями вашего кино. Могу сказать только, что такой фильм, как «Идиот» Ивана Пырьева, на мой взгляд, правдиво воссоздающий своеобразную атмосферу и драматическую силу знаменитого романа Достоевского, безусловно привлечет внимание западных художников и зрителей

Не будем гадать о том, что и с каким успехом покажут кинематографисты разных стран на будущем фестивале. Ясно только одно — сейчас, когда кинематограф почти во всем мире, и прежде всего в Америке, Англии и Франции, переживает кризис, в период некоторого застоя и разброда среди творческих работников кино ряда стран, фестиваль в Канне приобретает важное значение

На Каннском фестивале будущего года предполагается провести международную встречу творческих работников кино. Надо надеяться, что фильмы, которые будут соревноваться в будущем сезоне, и искренний обмен мнениями помогут дальнейшему развитию горячо любимого нами искусства

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Трое вышли из леса», 10 ч.

Авторы сценария И. Ольшанский, Н. Руднева; постановщик К. Воинов, оператор А. Кузнецов, художники Б. Чеботарев, Ф. Ясюкевич, композитор В. Баснер, звукооператор Л. Булгаков, текст песни М. Светлова, В. Попова.

В ролях: Юлия Титова — Л. Смирнова, Сергей Копылев — В. Зубков, Павел Строганов — М. Горжевский, следователь — Б. Смирнов, Смородов — Е. Урбанский, Кира — З. Степанова, Спанис — С. Морозов, Сима — Гена Голохов, девочка — Оля Сумина. В эпизодах: С. Чернышев, Л. Смысловский, Б. Игоров, Н. Щербин, В. Боржевский, Е. Мазурова, Н. Фирсова, П. Соболь, Т. Светлана, М. Гаврилко.

●

«Шли солдаты...», 8 ч.

Автор сценария и постановщик Л. Трауберг, оператор А. Кольцатый, художник Л. Шенгелия, композитор В. Рубин, звукооператор А. Рябов, режиссеры Э. Захариас, Г. Щукин. Комбинированные съемки: оператор Б. Хренников; художник А. Клименко.

В ролях: Матвей Крылов — С. Бондарчук, Илья Сорокин — А. Петров, Якоб Гофман — Э. Гарин, Ольга Карцева — Э. Леждей, Егор — М. Ульянов, Надежда Константиновна — М. Пастухова, Христя — Т. Доронина, генерал — В. Белокуров, Сенька — О. Ефремов. В эпизодах: К. Адашевский, В. Алтайская, А. Гумбург, Ф. Одиноков, А. Ширшов, Б. Шухмин, А. Ячницкий.

«Матрос с «Кометы», 9 ч., цветной.

Авторы сценария П. Градов, К. Минц, Е. Помещиков, Г. Романов, постановщик И. Анненский, оператор К. Бровин; художник Д. Виницкий, композитор О. Фельцман, режиссер Л. Инденбом, звукооператор В. Кирщенбаум, текст песен М. Матусовского. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович, художник С. Зябликов.

В ролях: Сергей Чайкин — Глеб Романов, Сёма — Н. Крючков, Пересветов — Н. Слободин, Женя — Т. Беcтаева, Вера — М. Менглет, Вадим — В. Сошальский, Чубарчик — Н. Коляда, Стародуб — Н. Любезнов, Мария Ивановна — А. Тисянская. Команда буксира — Г. Гумилевский, Ю. Игнатов, Ю. Киреев, Б. Медведенко, В. Печников, А. Сорокин, А. Чубанов. В эпизодах: С. Бажанова, К. Гулакова, М. Жукова, Н. Капустина, Б. Киреева, Р. Колесникова, Галя Комарова, Н. Прокопович, А. Тутышкин.

●

«Пигмалион» (по пьесе Бернарда Шоу), 10 ч.

Режиссер-постановщик фильма С. Алексеев, режиссер Е. Скачко, оператор Н. Власов, художник Г. Гривцов, композитор М. Чулаки, звукооператор К. Гордон.

Роли исполняют артисты Государственного академического ордена Ленина Малого театра: Генри Хиггинс — М. Царев, миссис Хиггинс — Е. Турчанинова, полковник Пикеринг — Е. Велихов, Элиза Дулитл — К. Роек, Альфред Дулитл — В. Владиславский, миссис Пирс — Н. Григоровская, миссис Эйнсфорд-Хилл — Н. Стоянова, Клара — Е. Гоголева(?), Фредди — П. Садовский. В эпизодах: Б. Бриллиантов(?), Т. Титов, А. Смирнов, А. Ярцева, Г. Куликов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО и «АВАЛА-ФИЛЬМ», ЮГОСЛАВИЯ

«Олеко Дундич», 12 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Луков, А. Исакович, М. Кац, режиссер-постановщик Л. Луков, главный оператор М. Кириллов; художник А. Дихтяр; композитор Н. Богословский, звукооператоры М. Незич, Н. Озорнов, текст песен М. Львовского; режиссеры Б. Каневский, П. Познанская, З. Рандич; операторы Б. Милетич, А. Хвостов, монтаж Л. Жучковой.

В ролях: Олеко Дундич — Бранко Плеша, Галя, его невеста — Т. Линицкая, Богатыров — В. Тихонов, Буденный — Л. Свердлин, Хромяк — Милан Пузич, Мамонтов — В. Лиханов, Шкуро — С. Лукьянов, командир красных — Б. Сорокин, Драва и его дочь — Т. Конюхова, Драгич — Любомир Тадич, Папич — Драгомир Фелба, Рашович — Стоян Аранжелович, Мартын Мирко — Зоран Лонгинович, хромой Ваня — Ю. Соловьев, сербский генерал — Виктор Старчич, Добров — Е. Самойлов, граф Галицкий — Л. Топчиев, цыганка Настя — М. Шуйкина, Ирина Туманова — Л. Соболевская, генерал Жобер — Евг. Велихов, квартирьер — С. Филиппов. В эпизодах: В. Гафт, В. Дорофеев, Г. Карякин, Ю. Леонидов, М. Пуговкин, В. Телегина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Дорогой мой человек», 11 ч., цветной.

Авторы сценария Ю. Герман, И. Хейфиц, постановщик И. Хейфиц, главные операторы М. Магид, Л. Сокольский, режиссер С. Деревянский, оператор Э. Розовский, художники Б. Маневич, И. Каплан, композитор В. Пушков, звукооператор А. Шаргородский. Комбинированные съемки: оператор А. Зазулин, художник М. Кроткин.

В ролях: Владимир Устименко — А. Баталов, Варвара — И. Макарова, Родион Степанович — К. Константинов, Евгений Родионович — Ю. Медведев, дед Мефодий — П. Константинов, Вера Вересова — А. Виноградова, Люба Перегонова — Ц. Мансурова, Зинаида Закунина — Б. Журавская(?), Паша — Л. Быков, Жилин — Б. Чирков, Козырев — Н. Переверзев, Алексей Антонович — Г. Юматов(?), Пинченко — Л. Кмит(?), Богословский(?). В эпизодах: М. Черепанова, С. Мазовецкая, Таня Хотимченко(?), К. Мелехина, Э. Обрядина(?), Б. Ежихин(?), Г. Будрашов(?), Л. Малиновская.

●

«Город зажигает огни» (по мотивам повести В. Некрасова «В родном городе»), 10 ч.

Автор сценария В. Венгеров; режиссер-постановщик В. Венгеров, режиссер А. Вершинин, главный оператор Г. Маранджян, художник В. Волин, композитор О. Каравайчук, звукооператор Е. Нестеров; опера-

тор М. Аврутин. Комбинированные съемки оператор И Гольдберг, художник И Денисов.

В ролях: Николай — Ю. Погодин, Валя — Е. Доброправова, Сергей — О. Борисов, Шура — [illegible] Алешникова, Хохряков — Л. Усовниченко, Бойков — Ю. Любимов, Никольцев — А. Соколов, Громобой — В. [illegible] Левка — Б. Аракелян, Мальков — В. Вепонин, Пичикова — А. Фрейндлих. В эпизодах: В. Ковальков, Н. Кондратьева, М. Ладыгин, Е. Жахлева, Л. Матрошевская, Д. [illegible], Ю. Маж[illegible], В. Кузейкин, Вытя [illegible] перевалов.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Красные листья», 10 ч., цветной

Авторы сценария: А. Кулешов, А. Кучар, режиссер-постановщик В. Корш-Саблин, главный оператор Ю. Фогельман, режиссер Н. Бриллиантщикова, художники-постановщики: В. Белоусов, А. Григорьянц, композитор Н. Крюков, звукооператор К. Бакк, текст песен Я. Хелемского.

В ролях: Андрей Метельский — [illegible] Стасек — [illegible] Арсения, [illegible] Жаров, [illegible] Ермолович, С. Карпа [illegible] [illegible] В. Гофман, [illegible] Дедюшко, Виктор — Р. Янковский, Стырный — Н. Ерэмин, Спытка — З. Стомма, [illegible] С. Бирилло, адвокат — К. Адашевский, президент — С. Карнович. В эпизодах: [illegible] Владомирский, Г. Кудрявцев, [illegible] Игольский, А. Жуков, Н. Чернота, Г. Лауринавичус.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Флаги на башнях» (по мотивам произведений А. Макаренко), 9 ч.

Авторы сценария: И. Маневич, Г. Макаренко, режиссер-постановщик А. Народицкий, оператор Н. Слуцкий, художники: В. Агранов, А. Лисенбарт; режиссер А. Бочаров; композитор Д. Клебанов; звукооператор К. Коган, текст песни Л. Козырь. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов, художник Г. Лукашов.

В ролях: Макаренко — В. Емельянов, [illegible] — В. С[illegible], В[illegible]енко — В. Воронин, Рыжиков — И. Милютенко, Ванда — [illegible] [illegible]тонова, [illegible] Ваня [illegible] Леня [illegible]бич, Фи[illegible] [illegible] Коля [illegible] [illegible] Володя [illegible] [illegible] Б. Аракел[illegible] В. Саню [illegible] В. [illegible] [illegible] Черняк[illegible] [illegible] [illegible] В эпизодах: [illegible] В. [illegible]ченко, К. Кульский [illegible] Маджевич, [illegible] Машковская, М. Нефедова, Ю. [illegible] Г. Склянский, [illegible] С[illegible]ников, Л. Шевченко.

●

«Киевлянка», 10 ч., цветной

Автор сценария И. Луковский, постановщик Т. Левчук, оператор Н. Кульчицкий, режиссер В. Канарский, художник О. Степаненко, композитор Г. Жуковский, звукооператор Р. Бисноватая, текст песен В. Сосюры. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышова, художник В. Дубровский.

В ролях: Матвей Степанович — [illegible] Яков [illegible] [illegible] Гаврила [illegible] Галя — Н. Иванова, Виктор — [illegible] [illegible] Мария Хвиля — [illegible] [illegible] [illegible] Максимов, [illegible] Толя — [illegible] Ильина, [illegible] [illegible] Яшков, Андрей — [illegible] Панов, Мотя — Т. Коваленко, Дуня — М. Криницына, Шура — А. Лебедев, Толя — В. Зиновьев, [illegible] Смирнова, [illegible] Фомич [illegible] [illegible] Дорошенко, [illegible] [illegible] Дорошенко, Ю. [illegible] [illegible] Кондрат [illegible] В эпизодах: [illegible] [illegible] Ю. [illegible] В. [illegible] [illegible] А. Соколова, А. Толстых, В. Коваль.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Смена начинается в шесть», 8 ч.

Автор сценария В. Колодный, режиссер-постановщик В. Воронин, оператор Ю. Романовский, художник С. Жаров, режиссер В. Кравченко, композитор П. Майборода; звукооператор В. Фролков; текст песен И. Радченко. Комбинированные съемки: оператор Д. Баланов, художник П. Михельс.

В ролях: Петр [illegible] — А. [illegible], Алексей [illegible] — А. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Путало — Ю. Саве[illegible] [illegible] Н. Коваль [illegible] Чере[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] В эпизодах: [illegible] Т. [illegible] [illegible], Н. [illegible] Е. Горбов.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Высокая должность», 9 ч.

Авторы сценария: Л. Галимжанов, С. Уланский, режиссер-постановщик Б. Кимягаров, оператор М. Шуруков, режиссеры Т. Сабиров, С. Харламов; художники-постановщики П. Веремкко, Д. Ильябаев, композитор С. Баласанян; звукооператоры Р. Гайнуллин, В. Костельцев, текст песен А. Скидки.

В ролях: Зульфия — Д. Касымова, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Раджаб — А. [illegible] [illegible] Махмудова, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Михайлов [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Шамил [illegible] [illegible] В эпизодах: М. Аронбаев, Р. Валачко, З. Усматов, Ш. Джураев, А. Касымов, А. Нурматов, М. Хаджикулов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Сказ о Чапаеве», 3 ч., цветной

Автор сценария Е. Рысс, режиссер-постановщик М. Цехановский, режиссер В. Цехановская, художники-постановщики: Б. Бордзиловский, А. Беляков, К. Карпов, оператор Н. Воинов, композитор Ю. Левитин, текст песни М. Светлова, звукооператор Б. Ф[illegible], монтажер Л. Кякшт. Художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Б. Бутаков, Б. Меерович, К. Чикин, В. Лихачев, Р. Миренкова, В. Крумин, И. Подгорский, Л. Резцова, Ф. Епифанова, М. Куприач, Н. Федоров.

Роли озвучивали: Б. Бабочкин, А. Абрикосов, В. [illegible] Е. Комарова.

●

«Кошкин дом» (по сказке С. Маршака), 3 ч., цветной

Авторы сценария: С. Маршак, Н. Эрдман, режиссер Л. Амальрик, художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова, оператор М. Друян, композитор Н. Богословский, звукооператор Н. Прилуцкий. Художники-мультипликаторы: Д. Белов, М. Ботов, Б. Дежкин, В. Долгих, В. Котеночкин, Р. Миренкова, М. Митрук, Л. Резцова, В. Пекарь, Т. Тарасович, Т. Федорова, Ф. Хитрук, Е. Клудова, Б. Чани.

Роли озвучивали: Г. Вицин, А. Георгиевская, В. Иванова, С. Мартинсон, В. Ст[illegible] [illegible] Пирогов, Г. Понгопо, [illegible] Потоцкая, Б. Толмазов, Г. Шпигель.

●

«Три медведя» (по сказке Л. Толстого), 1 ч., цветной

Автор сценария и текста песни Л. Позднеев, режиссер Р. Давыдов, художник В. Курчевский, оператор И. Голомб, композитор Ю.

Никольский; звукооператор Г. Мартынюк.

Куклы и декорации выполнены художественной мастерской киностудии «Союзмультфильм» под руководством главного художника Р. Гурова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Баскетболистка № 5», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Тяньма», Китай.

Автор-режиссер Се Цзинь; операторы: Хуан Цзе-фэнь, Шэнь Си-линь; художники: Ван Нэ-бо, Хэ Жуй-цзи; композитор Хуан Чжунь; звукооператор Лу Чжун-бо.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Линь Сяо-цзе — Цао Ци-вэй (дублирует Д. Столярская), Линь Цзе — Цинь И (Н. Зорская), Тянь Чжень-хуа — Лю Цзин (К. Тыртов), Лао Мэн — Юй Мин-дэ (Г. Иванов), Линь Вэнь — Цуй Чао-мин (С. Цейц), Шаньши — Цзинь Чуань (К. Карельских), Тао Кай — Ван Ци (Ю. Андреев), Чжу Ю-пин — Ван Чжи-фан (А. Парфаньяк), Тан Ши-бао — Лу Цзинь-сунь (З. Земнухова), Ван Ю-чжу — Син Мэй (В. Ушакова), Цао Сяо-ди — Гуань Дэ-жень (М. Корабельникова), Сюй Чжень-чжен — Ли Тянь-сю (К. Козленкова), Ван Сы-мэй — Ли Шу-цин (Т. Сапожникова), Ян Су-цинь — Ян Ю-фэнь (В. Чаева), Ли Сю-цин — Хуан Ша-фэй (А. Власова), Чэнь И-фан — Цинь Цзинь (С. Вершинина), Сун Мин-чжан — Ю Су-сян (Т. Линник).

●

«Мама хочет выдать меня замуж» (по рассказу Лю Чжена «Сестрица Чунь»), 8 ч.

Производство Чанчуньской киностудии.

Автор сценария Цзи Е; режиссер Хуан Цань; оператор Чэнь Минь-хунь; художник Дун Пин; композиторы: Ли Нин, Ван Бо; звукооператор Хун Ти.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова, звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Ли Юй-чунь — Бо Жуй-тун (дублирует З. Земнухова), ее мать — Цзян Янь (Н. Никитина), Лю Мин-хуа — Лю Ши-лун (В. Рождественский), его мать — Хуан Су-ин (А. Троицкая), Сю Фан — Го И-вэнь (М. Крепкогорская), Те Дань — Жэнь Вэй-минь (О. Голубицкий), Ван Да-нян, сваха — Чэн Чэнь (А. Панова), Цзю Си, жених — Лю Бо (В. Прохоров).

●

«Сражение за Шанганьлин», 10 ч.

Производство Чанчуньской киностудии.

Авторы сценария: Линь Шань, Цао Синь, Ша Мэн, Сяо Мао; режиссер Ша Мэн; оператор Чжоу Да-мин, художник Лю Сюэ-яо; композитор Лю Чи; звукооператор Чэнь Вэнь-юань.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц, звукооператор дубляжа Л. Кани.

В главных ролях: Чжан Чжун-фа, командир 8-й роты — Гао Шэнь-чэн (дублирует В. Рождественский), Мэн Дэ-гуй, политрук 7-й роты — Сюй Линь-гэ (О. Мокшанцев), Ян Дэ-цай, связной — Чжан Лян (Я. Янакиев), Чэнь Дэ-хоу, командир 1-го взвода — Лю Лэй (А. Кубацкий), Ван Лань, медсестра — Лю Юй-жу (А. Кончакова), командир дивизии — Ли Шу-кай (А. Алексеев), комиссар — Чжан Фэн-сян (А. Баранов), начальник штаба — Чжан Цзюй-гуан (В. Нещипленко).

●

«Сын двух матерей», 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Марианна Семеш; режиссер Михай Семеш; оператор Барнабаш Хеди; художник Иштван Башти; композитор Зденко Тамашши; звукооператор Янош Арато.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков, звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Дави — Дьердь Вейзер (дублирует Володя Силуянов), Эстер — Маргит Бара (В. Енютина), Аранка — Клара Толнаи (Е. Фадеева), Геза — Ференц Каллаи (Б. Кордунов), Борбаш — Антал Пагер (Л. Свердлин).

●

«Сокровище капитана Мартенса», 8 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (студия художественных фильмов в Лодзи), Польша.

Автор сценария Ян Фетке; режиссер Ежи Пассендорфер; оператор Богуслав Ламбах; художник Анатоль Радзинович; композитор Ежи Гаральд; звукооператор Ян Червинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева, звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Павел Черник — Тадеуш Шмидт (дублирует В. Трошин), Гац — Станислав Яскевич (Б. Кордунов), Доминик — Коnимеж Фабисяк (А. Кельберер), Баси, его дочь — Барбара Полонская (Н. Зорская), Пелох — Эмиль Каревич (Л. Масоха), Муха — Эугениуш Шевчик (И. Беляев).

●

«История одного репортажа», 8 ч.

Производство Марсельской группы кинематографистов, Франция.

Авторы сценария: Поль Карпита, Андре Абрнас; режиссер-оператор Поль Карпита; композитор Жан Виннер; звукооператоры: Пьер Буастель, Марсель Руане.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов, звукооператор дубляжа Л. Кани.

В главных ролях: Жак — Жак Бреман (дублирует В. Ларионов), Мирэй — Дениза Ланди (А. Кончакова), Брессон — Андре Абрнас (М. Глузский), Фернанд — Флоран Мюно (Г. Вицин).

«Разбитые мечты», 10 ч.

Производство «Фильм Роже Ришебэ», Франция.

Авторы сценария: Жак Сигур, Жорж Неве; режиссер Роже Ришебэ; оператор Мишель Кельбер; художник Робер Дюмениль; композитор Анри Вердэн; звукооператор Тони Лингарт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк, звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: Жан Марэ, Дани Робэн, Луи Сенье, Жак Эйзер, Мишлин Гари, Жизель Гранпрэ. Роли дублировали: Франсуаза — Л. Драновская, Марсель — В. Сошальский, Моника — Л. де Марке, мосье Поль — Р. Плятт, мадам Поль — В. Енютина, Ирен — С. Коновалова.

●

«Тореадор», 8 ч.

Производство «Барбачано Понсе», Мексика.

Авторы сценария: Уго Мосо, Карлос Вело; режиссер Карлос Вело; оператор Рамон Муньос; композитор Родольфо Халффтер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина, звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Консуэло Ч. Прокуна, Луис Прокуна, сын, Кармен Прокуна, Ауроре Прокуна, Флор Прокуна, Анхель Прокуна, Антонио Прокуна, Антонио Севилья, Пансиано Диас, Хосе Фархат, Пако Малхесто. Матадоры: Маколете, Карлос Арруса, Луис Кастро, Маноло Дос Сантос, Луис Брионес, Хоселильо. Луис Прокуна — дублирует А. Толбузин, жена Луиса Прокуны — В. Чаева, Валентин — О. Мокшанцев, Артуро — А. Фриденталь.

●

«Наш сын — адвокат», 10 ч.

Производство «Лисбоафилме», Португалия.

Автор сценария Фернандо Фрагозо; режиссер Энрике Кампос; оператор Марио Морейра; художник Марио Коста, композитор Таварес Белло, звукооператор Энрике Домингес.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В ролях: Бенто — Алвес Да Кунья (дублирует А. Вовси), Раул — Артур Семедо (В. Кордунов), Адриана — Мариана Виллар (И. Карташова), Эмилия — Элвира Велез (Е. Понсова), Мария — Элга Линэ (Е. Егорова), Жасинто — Сантос Карвальо (С. Бубнов), Мигол — Васко Моргадо (А. Фриденталь), барон — Эуженио Сальвадор (Ю. Андреев).

«Фанфары любви», 9 ч.

Производство «НДФ», ФРГ.

Авторы сценария: Гейнц Паук, Роберт Терен, Логан; режиссер Курт Гоффман; оператор Рихард Ангст; художник Франц Бя; композитор Франц Гроте; звукооператор Ганс Вунштель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий, звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Дитер Борше, Инге Эггер, Грете Вайзер, Георг Томалла, Оскар Симе, Ильзе Петрич. Роли дублировали: Ганс — Г. Дудник, Петер — С. Цейц, Габи — Л. де Марке, Сабина — А. Харитонова, д'Эсте — М. Гаврилко, Халлингер — Е. Весник.

●

«Жизнь одной женщины», 10 ч.

Производство «Сётику-фильм», Япония.

Авторы сценария: Ямомото Юдзо, Мидзуки Еко; режиссер Накамура Нобору; оператор Юдзуката Тосио; композитор Макудзуми Тосиро.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус, звукооператор дубляжа А. Волохова.

В ролях: Авасима Тикагэ, Уэхара Кэн, Кабаяси Тосико, Кусабуэ Мицуко, Надзоэ Хитоми, Суговара Эйити, Таура Масами, Урабэ Кумэко, Мурасэ Юкико, Суга Фудзко, Сии Киндзо, Като Дайсукэ, Фумия Тиёко, Акаси Усио. Роли дублировали: Мики Масако — Э. Переверзева, Кудзио — А. Баридых, Масао — Б. Муравьев, Юмико — З. Капралова.

●

«Доброе утро, Кутясек и Кутилка», 2 ч., цветной.

Производство студии «Чехословацкий кукольный фильм».

Автор-режиссер Иржи Трнка; композитор Вацлав Троян; оператор Владимир Новотный.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе.

В ролях: клоун — Иозеф Пегр, Кутясек — Люба Скорженова, Кутилка — Гана Вавручкова.

■

«Фипс — нарушитель порядка», 1 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Вольфганг Иобзт; режиссер Иоганнес Хемпе; композитор Фридер Хедденхаузен; звукооператор Хорст Фимепп; оператор Гельмут Ман.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Конечная станция», 2 ч.

Производство «Прогрессфильм», ГДР.

Режиссер Рихард Грошопп; оператор Ганс Думке; композитор Ганс-Гендрик Веднг; звукооператор Иоганна Линднер; художник Харальд Хорн.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Кольца» (по мотивам новеллы В. Катаева), 2 ч.

Выпуск студии Института театрального искусства, Венгрия.

Автор-режиссер Пал Золнаи; оператор Иожеф Мико; композитор Тамаш Броди; звукооператор Янош Арато.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-54-00.

Ш—06469 Сдано в производство 23/VII 1958 г. Подписано к печати 11/IX 1958 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11,38 (условных листов 18,5 4. Учетно-издательских листов 17,35. Тираж 19150 экз. Зак. № 392.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза, Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.

Московским кинематографистам хорошо знаком дом на улице Воровского, в котором прошли последние годы жизни Всеволода Илларионовича Пудовкина. Недавно на этом доме была открыта мемориальная доска с барельефным портретом Пудовкина работы молодого скульптора В. Кураева.

На митинг в честь открытия мемориальной доски собрались друзья известного режиссера, его многочисленные ученики и почитатели. В своих выступлениях они отмечали, что выдающийся советский киномастер Пудовкин навсегда останется в памяти народной как талантливый художник, отдавший все сулы служению родному искусству, социалистической Родине.



КОНТОРЫ И ОТДЕЛЕНИЯ СВЯЗИ, ПУНКТЫ ПОДПИСКИ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ УПОЛНОМОЧЕННЫЕ ПРИНИМАЮТ ПОДПИСКУ



НА СЛЕДУЮЩИЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА „ИСКУССТВО"

Номер индекса по каталогу ГУРПа	Название	Периодичность	Подписная плата: 1 мес.	3 мес.	6 мес.	12 мес.	Условия приема подписки
327	«ИСКУССТВО» (по изобразительному искусству)	12	—	45—00	90—00	180—00	Квартальная, без ограничения
494	«ТЕАТР»	12	—	30—00	60—00	120—00	
328	«ИСКУССТВО КИНО»	12	—	30—00	60—00	120—00	
654	«СОВЕТСКИЙ ЦИРК»	12	—	12—00	24—00	48—00	
660	«СОВЕТСКОЕ ФОТО»	12	—	12—00	24—00	48—00	
445	«НОВЫЕ КНИГИ» (библиографический бюллетень)	52	—	13—05	26—10	52—20	
700	«ТЕХНИКА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ»	12	6—75	20—25	40—50	81—00	Без ограничения
359	«КИНОМЕХАНИК»	12	3—00	9—00	18—00	36—00	
513	«ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО»	12	5—00	15—00	30—00	60—00	
628	«СОВЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ»	12	2—00	6—00	12—00	24—00	
542	«РЕПЕРТУАР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ»	32	—	—	—	50—00	Годовая, без ограничения
656	«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН»	24	3—00	9—00	18—00	36—00	Подписка принимается в пределах установленного лимита